XIX Rc 5h2 921a

VALORI PLASTICI
RASSEGNA D'ARTE

ROMA - ANNO III. - N. 3 - PREZZO L. 5

VALORI PLASTICI

RIVISTA D'ARTE

Direttore: MARIO BROGLIO

SOMMARIO DEL N. 3 (ANNO III 1921)

TESTO:

ALBRETO SAVINIO: Primi saggi di filosofia delle arti.

MAURICE RAYNAL: Il Purismo e la Logica.

CARLO CARRA': Il Purismo: risposta a Raynal.

OPINIONI E FATTI:

GIORGIO DE CHIRICO: La mania del Seicento.

CARLO CARRA': André Derain.

RAYNAL: Ossip Zadkine.

CARRA': Ancora della monumentomania italiana.

RIPRODUZIONI:

ARTURO MARTINI: La pulzella d'Orleans (profilo).

ARTURO MARTINI: La pulzella d'Orleans (di fronte).

ARTURO MARTINI: La pulzella d'Orleans (profilo destro).

ARTURO MARTINI: Fecondità.

» » Il pastore.

» » Donna con colomba.

» » Testa di giovane (di fronte).

ARTURO MARTINI: Testa di giovane (profilo).

OSSIP ZADKINE: Il bacio.

» » Madre e figlio.

» » Venere.

» » Testa di Budda.

GIORGIO MORANDI: Disegno in copertina.

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE: 10, VIA CIRO MENOTTI ROMA, (49)

Condizioni d'abbonamento:

PER UN ANNO (SEI FASCICOLI) L. 25 — UN NUMERO SEPARATO L. 5.00

Invio d'abbonamento o di copie separate contro cartolina vaglia diretta all'amministrazione di "Valori Plastici" — Roma (49): 10, Via Ciro Menotti.

È rigorosamente vietata la riproduzione e la traduzione delle opere e degli scritti pubblicati in V. P.

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA

NELL'EVOLUZIONE ECONOMICA DELLA VITA SOCIALE L'ASSICURAZIONE SULLA VITA DEVE ESSERE CONSIDERATA COME UNA NECESSITA' CHE S'IMPONE A TUTTI SENZA DISTINZIONE DI CLASSE.

OLTRE LE ASSICURAZIONI SULLA VITA, L'ISTITUTO NAZIONALE ASSUME IN RIASSICURAZIONE RISCHI DI QUALSIASI GENERE, NON SOLO IN ITALIA E NELLE SUE COLONIE, MA ANCHE ALL'ESTERO.

NEI RIGUARDI DELLE ASSICURAZIONI SULLA VITA I CAPITALI ASSICURATI SUPERANO GIA' I DUE MILIARDI.

L'ISTITUTO NAZIONALE, OLTRE CHE NELLE ANTICHE 69 PROVINCIE HA SUOI AGENTI GENERALI A TRENTO, TRIESTE, ASMARA, BENGASI, TRIPOLI, COSTANTIPOLI, TUNISI, ALESSANDRIA D'EGITTO.

VALORI PLASTICI

PRIMI SAGGI DI FILOSOFIA DELLE ARTI

(PER QUANDO GL'ITALIANI SI SARANNO ABITUATI A PENSARE)

II.[1]

RITMO NELLA POESIA

È stabilito che il movimento esercita un grande fascino sull'uomo. La misteriosa cagione di tale simpatia si potrà trovare con tutta probabilità nel che il movimento costituisce come una sintesi meccanica della vita. Da questa premessa possiamo dedurre che l'uomo ricerca tanto avidamente il movimento perchè egli è altrettanto avido di vivere. Viene a essere giustificato così l'influsso entusiasmante e sensuale che procura il ritmo usato come elemento drammatico in alcune arti, quale la musica e la poesia.

Si tenga conto dell'importanza data al ritmo nella recitazione della poesia antica. La misura del verso vi era segnata col piede a scapito dell'accentuazione e persino della comprensibilità stessa delle parole. L'invenzione della prosodia è da considerarsi come un manifesto proposito di infondere una certa quale apparenza di movimento, cioè di vita, alle parole, le quali di per se stesse sono mute e immobili, e fatte a colpire la nostra intelligenza e non mai la nostra sensività. Mercè la prosodia, è invece la sostanza fonetica e ritmica, cioè sensibile, delle parole che viene a essere accresciuta e sviluppata. Che il fine psicologico della prosodia abbia a essere quello da noi accennato, ce lo dimostra la stessa accentuazione irregolare e arbitraria delle parole così dette poetiche, la quale irregolarità è motivata da cagioni essenzialmente ritmiche. Persino nella poetica italiana si è conservata la singolare accentuazione di *tenèbre, lugúbre, funèbre,* ecc., trasportatavi dalle latine e poetiche *tenèbrae, lugúbris, funèbris,* accentuate in tal modo per ragioni ritmiche, nonostante la *positio debilis* della vocale.

Quanto alla cagione dell'importanza data dagli antichi al ritmo poetico, essa è da ricercarsi nella particolare attitudine psicologica di essi antichi, i quali, perchè primitivi, erano assai più rispondenti di noi a ciò che di sensuale è contenuto nel suono e nel ritmo delle parole. Tale spiegazione viene a mostrare inoltre perchè la poesia ha preceduto la prosa, sia nei riguardi storici e generali, sia in quelli particolari a taluni uomini, come in Leopardi.

A questo proposito è da rilevare l'azione distruttrice esercitata dalla filosofia sulla poesia, come ad esempio nella tragedia greca, la quale, con Euripide, tocca al proprio termine. Ciò avviene perchè la filosofia, vertendo l'attenzione degli uomini all'essenza intelligibile delle cose, anche il linguaggio, cioè lo strumento per cui si esprime la qualità e proprietà di esse cose, si risente di quello stesso rivolgimento, di modo che le parole, per accrescersi il loro valore intellettivo, perdono quello sensitivo, ossia di sonorità e di ritmo.

(1) *Per la prima parte consultare il fascicolo N. 2 - anno III di V. P.*

A proposito di Euripide, ultimo greco degno del nome di tragéda, è da notare che la trattazione ritmica del verso è usata da lui più come abitudine tradizionale che come forma rispondente allo spirito dell'autore. Nell'opera di Euripide non ritroviamo più l'esemplare di quella tragedia per così dire musicale e quasi danzante creata da Eschilo. Il che si verifica tanto nella minore importanza data da Euripide al coro quanto nello stesso ritmo dei versi, mantenuto con una sorta di volontà prefissa e ottenuto quasi di proposito. Sicchè il ritmo della versificazione euripidea mostra un che di forzato e di voluto, che si assomiglia alla studiata versificazione di taluni poeti moderni.

Oltre alla distinzione generica tra poesia e prosa, sono da determinare varie gradazioni supplementari del ritmo. L'elemento ritmico non viene a sparire col semplice trapasso da poesia a prosa, cioè col variare della disposizione grafica delle parole. Ma siccome si può verificare un indebolimento dell'elemento ritmico nella poesia stessa, parimente si può trovare una sopravvivenza di tale elemento nella prosa. Onde non è raro riconoscere degli elementi ritmici in talune prose, come ad esempio in quelle di Mallarmé, nelle quali anzi tali elementi serbano un'efficacia così grande, che quelle prose invitano più a essere recitate che lette. Per altro, una particolare disposizione edonistica, pare spinga ogni prosatore a infondere una certa quale organicità ritmica nei propri scritti, così che è abitudine comune degli autori rileggersi le frasi ad alta voce, quasi a *provarle* col suono e col ritmo.

Prima di chiudere questo periodo, a fine di evitare ogni possibile fraintendimento, vogliamo avvertire che l'azione distruttrice della filosofia sulla poesia non riguarda se non la parte sensuale, cioè ritmica, sonora, uditiva insomma, della poesia. Poichè, per quello che è della sostanza intima e precipua della poesia — del mistero lirico — si può vedere dai filosofi stessi come, mercè la filosofia, tale sostanza venga, anzichè distrutta o sminuita, accresciuta invece e arricchita in modo tale quale era affatto sconosciuto ai poeti prefilosofici. Così che se prima dello sviluppo della filosofia, l'arte, rivolta essenzialmente all'espressione naturalistica, si era mantenuta nella misura di una pretta grandezza, di poi, col ricevere ella una per così dire spinta dalla più vasta nozione filosofica, cominciò a essere una vera e propria manifestazione superiore dello spirito, Quanto a noi, siamo e resteremo fermi nel nostro giudizio che l'arte più alta, più profonda e più assoluta, è quella di uno spirito nutrito e come sollevato dalla filosofia, Platone o Goethe, Wagner o Böcklin, piuttosto che l'arte sottile e superficiale di un Anacreonte, di un Ariosto, di un Giorgione o di un Rossini.

o

RITMO NELLA MUSICA

La musica esercita la tanto decantata attrazione sugl'individui perchè, mediante il ritmo che guida la musica e talvolta la informa completamente, l'ascoltatore riceve in certo qual modo l'illusione di godersi in un breve spazio di tempo l'attività sparsa in uno spazio di tempo infinitamente più lungo. La musica viene a costituire in tal modo come una sorta di gradevole e eccitante rappresentazione di vivacità concentrata ed efficacissima. A fine d'illustrare con un esempio questa mia interpretazione psicologica della musica quanto a ritmo, racconterò una favola che lessi da ragazzo: un tal giovinetto era riuscito a farsi consegnare da una fata imprudente il rocchetto intorno al quale era ravvolto il filo della sua propria vita. La fata raccomandò espressamente al giovanetto di non toccare il fatidico filo. Ma questi, com'era da prevedere, non seppe resistere alla tentazione di svolgere il filo. La prima volta ne svolse un poco, e il tempo corrispondente al

filo svolto, passò con una rapidità sorprendente e gioiosa. Il gioco piacque al fanciullo, il quale, invaghito vieppiù da quel correre e rimutarsi delle ore e dei giorni, continuò a svolgere il filo, consumando in brevissimo spazio di tempo, la vita di parecchi anni; finchè, invecchiato in un subito, morì di lì a poco, perchè intanto il filo era giunto al suo termine.

Io non esito ad affermare che la parte ritmica della musica procaccia effetti simili a quelli del filo svolto. Quindi non è da stupire se la musica intesa come ritmo, esercita tanta attrazione sugli uomini, ma producendo altresì in essi un rapido rammollimento. A questo proposito riescirebbe di grande curiosità un esame psicologico di quella singolarissima paranoia cui vanno soggetti, nonchè i musicisti, gli stesssi musicomani; ma non è còmpito nostro lanciarci in siffatte indagini, che lasciamo interamente alla competenza dei psichiatri. Non meno curioso riescirebbe un raffronto tra l'espressione fisionomica dei musicisti e quella degli artisti plastici. Per tale rapporto risalterebbe nella maschera facciale dei musicisti l'espressione tormentata, stralunata, abbattuta e triste del sensuale il quale non si avviva se non di quando in quando, e artificialmente ancora, sotto gli stimoli della passione, come un fuoco che, coperto di cenere, lancia scintille e fiamme quando lo si attizza; mentre negli artisti plastici troveremmo l'occhio chiaro (l'occhio che *guarda;* perchè l'occhio del musicista *non guarda*, oppure guarda come guardano i cavalli, i pesci e altri simili animali che hanno lo sguardo sfuggente, obliquo e velato), la fisionomia riposata e serena, il riflesso chiaro di una grande calma e una sorta di compostezza attenta e osservatrice procurata dalle abitudini profondamente contemplative della loro arte. Un raffronto fra i ritratti di Raffaello e di Beethoven, oppure tra Wagner e Böcklin varrebbe a confermare ciò che asseveriamo. Quanto alla calma diffusa generalmente sui volti dei musici italiani, essa non ci deve trarre in inganno. In nessun italiano troviamo riprodotto il prototipo del musicista, in quanto che i nostri musici hanno sempre trattato la musica più nei suoi elementi plastici che in quelli ritmici, drammatici e sensuali, spinti probabilmente a questo dalle profonde virtù plastiche proprie e anzi ingenite nella nostra razza.

E' altresì fuori di dubbio che l'elemento drammatico della musica, ossia il ritmo, eccita le nostre facoltà sensitive, o, per dirla più chiaramente, i sensi. E' per questo che la musica è sovente adoprata alla guisa di stimolante o addirittura di afrodisiaco. E' per la stessa ragione che la musica è usata per incitare al moto: musica in guerra (quando, ben inteso, era possibile dar battaglia a suon di musica!), bande militari che accompagnano le marce dei soldati, intervento della musica negli esercizii ginnastici, musica nelle feste, nelle riunioni popolari, in qualunque luogo occorra stimolare l'attività fisica degli uomini. Conviene soggiungere che lo stimolo, nei sopraddetti casi, è motivato dal solo elemento ritmico della musica, poichè il suono di per se stesso produce stupore e rapimento ossia effetti contrari all'attività del corpo. A dimostrare con un esempio pratico le nostre osservazioni, faremo notare che, quando la banda musicale che accompagna il passo dei soldati interrompe la sua sonata, e ad essa sottentrano i tamburi, il trapasso riesce presso che inavvertibile, *perchè la continuità ritmica non cessa.*

Svariate osservazioni si possono fare, oltre alle già fatte, circa gli effetti che produce il movimento ritmico — espressione riassuntiva della vita — tanto sugli uomini, specie su quelli di costituzione più sensuale che razionale, quanto sugli animali. Vanno rilevati gli effetti che producono sui bimbi gli oggetti che si muovono. Si pensi come tutto ciò che si muove attrae l'attenzione del bambino. Tale attrazione è fortissima in effetto, da poi che essa porta talvolta all'ebrietà dei sensi e per conseguenza alla calma e all'assopimento. Le madri e le nutrici praticano,

naturalmente e incosciamente, il principio dell'effetto prodotto dal movimento, allorchè, a fine di tranquillare i bimbi irrequieti e piangenti, agitano davanti ai loro occhi ninnoli, balocchi o semplicemente le mani, riuscendo in tal modo a stupire e a sedare i loro sensi indisciplinati per mezzo di un movimento accelerato. Nè sono da dimenticare gli effetti che produce ogni movimento sugli animali. Si pensi all'eccitamento del cane che vede correre alcuna cosa, sia oggetto sia altro animale; si pensi al gatto che galoppa dietro il gomitolo di filo (si crede generalmente che lo scopo del gatto sia di afferrare il gomitolo, ma, veramente, del gomitolo esso non ha che farsene). Io non sono alieno dal supporre che le donne si lasciano rapire dal ritmo musicale per le stesse ragioni che il gatto rincorre il gomitolo di filo. I francesi, che al presente sono indubbiamente il popolo più educato all'osservazione psicologica, quando dicono che la musica *est entraînante*, mostrano di avere trovato il qualificativo che si adatta più giustamente che qualunque altro alla musica considerata come espressione ritmica. Infatti il proprio della musica è di essere *trascinante*.

Cotesto esame psicologico degli effetti prodotti dal ritmo, ossia dal movimento, ci porterebbe a una nuova e più precisa interpretazione di quei miti antichi in cui è illustrato il sommo potere che esercita la musica sugli uomini, sulle bestie e persino sugli oggetti inanimati. Notissimi sono gl'incantesimi musicali adoprati da Orfeo, sia quando egli navigava sulla nave Argo e traeva i pesci alla superficie del mare dalle profondità più oscure degli abissi marini, sia quando volle ammansare il tricipite Cerbero. Parimente, Arione innamorò i delfini con la musica. Oltre di ciò sappiamo dai più antichi poeti che le bestie si fermavano a udire or questo or quel cantore. Virgilio dice: *frigibus in pratis cantando rumpitur anguis*. Leggiamo in Chateaubriand di un serpente ammansato dalla musica, e nelle Indie volgarissimi sono gl'incantatori di serpenti. Per altro la favolosa fondazione di Tebe, ci offre un esempio di edilizia musicale, perchè al suono della lira di Anfione, le pietre si dispongono le une sulle altre e compongono i muri. Leggemmo recentemente nei giornali di un giovane violinista il quale riuscì a sedare un tumulto di popolo in certa città della Toscana, col suono del suo violino. Ma l'esempio che più tipicamente dimostra gli effetti che esercita il movimento sull'uomo, ci è fornito dalle singolarissime abitudini dei dervisci giranti.

•

IMMOBILITA' TERRESTRE, ISPIRATRICE DELLE ARTI PLASTICHE

Le arti nelle quali è implicito l'elemento ritmico, s'ispirano all'idea del tempo, del moto, del divenire, della vita insomma. Tale idea non porta a una nozione di stabilità, perchè riflette il destino transitorio cui è fatalmente connesso ogni movimento. Il sentimento di codesta precarietà suscita, per effetto di reazione, il desiderio della stabilità, che viene a essere la più profonda e costante nostalgia dei mortali. E' appunto perciò che la mente umana contrappone sempre alla nozione del tempo e del moto (nozione generatale dalla vita stessa) una nozione contraria, la nozione dell'immobilità, e questa sovrappone a quella, o, per meglio dire, la nozione dell'immobilità viene a costituire la soluzione, la mèta, il premio (a seconda delle varietà morali degli individui) di ogni movimento. Non altra che questa ha da essere la fonte psicologica onde gli uomini hanno tratto il concetto dell'immortalità e della vita futura. E' perciò che l'uomo religioso non considera la vita presente se non come un passaggio o un soggiorno provvisorio. Per altro, da poi che l'idea del moto e dell'azione si associa a quella del dolore, è stata assegnata alla vita futura la sede della felicità; perchè nella

vita futura, non essendovi più movimento, non vi può essere dolore. A questa concezione generale convergono tutte le concezioni particolari e singole che ogni filosofo, e persino ogni uomo si fa della vita futura. La posizione propria agli dei, è quella statica. E' come una costante prerogativa degl'immortali di stare seduti, immobili, composti in una calma imperturbabile. La calma olimpica di cui godono gli dèi della Grecia, determina nel modo più acconcio la stabilità assoluta che costituisce il carattere proprio della vita futura e divina. Si consideri per altro che quel che di umano conservano le divinità classiche, non pregiudica affatto la loro perenne staticità, in quanto gli dèi del pànteon greco-romano, pure nelle loro azioni, nel loro moversi, viaggiare, partecipare a battaglie, non si dipartono mai da quella loro immobilità ingenita, che serbano dovunque e sempre. E' da osservare a questo proposito che nella plastica greca non troviamo rappresentata in nessun luogo l'attitudine dolorosa del movimento, salvo in quei soli casi dove i personaggi raffigurati sono uomini, come ad esempio nel gruppo di Laocoonte, in quello di Niobe, ecc.

Bisogna rilevare oltre di ciò che anche là dove l'attitudine mentale degli uomini non concepisce la vita futura come una continuazione della vita presente, l'idea e il concetto dell'immobilità restano pur sempre il concetto del futuro bene supremo. In questo caso è la morte stessa — situazione statica per eccellenza — che viene ad essere il compimento di ogni benessere, come ritroviamo in Egesia il πεισιθάνατος, negli stoici, nei buddisti, in Schopenhauer, e in altri.

Ma il concetto dell'immobilità — contrapposizione alla nozione movimentata e drammatica della vita — non si mantiene sempre allo stato futuro, poichè il fondamento psicologico di ogni saggezza porta a una sorta di pregodimento della calma definitiva, durando la vita presente. Sorge in tal modo la nozione di una immobilità terrena. La vita stessa, gli oggetti, le forme, persino gli avvenimenti sono riguardati nell'aspetto di una loro presunta assolutezza. Il mondo sensibile e visibile viene ad acquistare una consolante apparenza di stabilità. L'occhio si posa sugli oggetti con fiducia; vediamo ovunque una calma sicura e troviamo una specie di inamovibilità nella natura. Nasce così l'idea dell'eternità terrena, la quale, non che essere l'idea forse più profonda che gli uomini abbiano avuto fin adesso, è fecondissima per le arti, poichè è nella rappresentazione dell'eternità terrestre che noi ritroviamo l'origine misteriosa delle arti plastiche.

Viene a essere spiegato in tal modo l'aspetto di stabilità e di assolutezza che è il carattere proprio delle arti plastiche, e assieme la ragione per cui le arti plastiche non rispondono se non in una maniera mediata e come dire lontana alle immagini comuni e viventi della natura. Ci è rivelata altresì la ragione precisa di quel senso particolare delle arti plastiche, che ci presenta non la riproduzione diretta degli oggetti, delle cose, degli esseri, ma come un ricordo immutabile e definitivo di essi oggetti, cose o esseri. Allora soltanto cominciamo a intendere la necessità e il valore degli *artifici* di cui si rivalgono le arti plastiche nella loro attuazione. Allora soltanto ci si rivela il perchè della linea, della determinatezza dei contorni nella composizione di un quadro o di una statua, della singolarità dei colori, di una certa quale arbitrarietà riconoscibile in qual si sia opera plastica. Allora soltanto vengono a essere giustificati tutti quei *mezzi*, insomma, che costituiscono la tecnica e la psicologia delle arti plastiche, e i quali sono intesi alla rappresentazione non della realtà quale essa è naturalmente visibile, ma di quella particolare *realtà plastica* che è l'aspetto ineffabile dell'eternità terrestre.

ALBERTO SAVINIO

IL PURISMO E LA LOGICA

Le condizioni deplorabili nelle quali stagna un umanità rivolta soltanto a delle preoccupazioni mercantili non ci consente d'innalzare degli altari alla logica la quale, d'altra parte, li nasconde col suo mantello bucato. Ma dimostrerò come per effetto della sua poca agilità gli spiriti naturalmente ottusi e che sono ahimè! la maggioranza non hanno mai potuto assimilare le sue rigide virtù e che ad essa solamente forse bisogna attribuire lo sviluppo razionale che di giorno in giorno prende la Bestialità umana.

È pertanto legittimo pensare che la cattiva applicazione che si è fatta della logica dipende dal fatto che essa è stata sempre presentata come una convenzione, come una specie di geometria pura, diciamo meglio come una vera opera d'arte o meglio ancora un opera d'arte per l'arte. Secondo me ci sono parecchi problemi abbastanza gravi che avrebbero dovuto occupare l'attenzione dei savi dell'antichità. In primo luogo è la sensibilità umana misurabile al punto che per delle pure necessità d'ordine si possa assoggettarla a delle regole non soltanto utili ma giuste, vere, logiche infine? E d'altro canto queste regole del buon pensare avrebbero potuto presiedere con egual successo alla vita della bestialità come a quella dell'intelligenza? (1) In una parola, date le ricerche dei nostri poco illustri antenati delle caverne era forse meglio tentare d'inculcare ai nostri simili, sia pure a titolo preventivo, una specie di bestialità sapiente piuttosto che questa sapienza vacillante e bestiale di cui il numero considerabile di seguaci ha dato all'umanità il suo colore? Ammettiamo dunque che la ragione degli uomini, non potendo andare che di contradizione in contradizione era forse plausibile di volerla asservire a delle convenzioni; ma i risultati lamentevoli cui questa eccellente intenzione dava luogo ci insegnava che il metodo scelto non era probabilmente il migliore.

Io ammetto dunque con Ozenfant e Jeanneret che la logica deriva da taluni contrasti umani; ma dicendo ciò io voglio che essi pensino sopratutto ad una logica che sia dedotta da questi contrasti con dei mezzi loro personali e non con l'aiuto di quelli che crearono la logica classica. La logica ordinaria, notatelo bene, non tiene alcun conto dei difetti dell'intelligenza, essa non ha mai cercato di sfruttarli a vantaggio degli interessi della ragione, ma se ne è tenuta sempre distante raccogliendosi in una distinzione tutta aristocratica. Ozenfant e Jeanneret debbono, secondo me, pensare ad una logica subordinata a tutte le esigenze della sensibilità, perfino a quelle che dipendono dai nostri sensi, anche se esse sono talvolta in disaccordo con certi principi della nostra presuntuosa ragione. Se l'uomo sensibile non è facilmente malleabile sembra che l'uomo pensante lo sia di più. Ora l'arte è essenzialmente un artificio; e convengo con Ozenfant e Jeanneret che l'opera d'arte è un oggetto artificiale. Essa deriva dal principio che l'arte deve senza inconvenienti accordarsi con le regole di una logica, poichè la sua natura artificiale può perfettamente subordinarsi a delle convenzioni. Al contrario, la vita che è un fatto, non può alimentarsi di un sistema. Una convenzione quale è una Logica, può governare perfettamente l'arte che è un altra logica; la superficie bianca della tela deve essere considerata come un campo convenzionale sul quale l'immaginazione potrà svilupparsi liberamente.

È dunque con grande saggezza che il *Purismo* fa appello allo spirito della Logica e che non ha timore di « danzare nelle sue catene ». L'arte e la vita — la vita nel senso degli artisti i quali pensano che questi due termini sono inseparabili — sono due valori perfettamente incommensurabili. Confondere una convenzione con la sua causa prima è un grave controsenso. Ogni speculazione sensibile ha il diritto di fare appello alla regola, poichè la vita non riguarda che l'azione. Confondere nelle stesse ricerche l'arte e la vita è dunque il caso dell'uomo che permetterebbe volentieri alle avventure del suo cuore di prevalere sulla condotta dei suoi affari. Noi non ignoriamo che molteplici sogni scaturiranno da quest'ultimo abbandono, ma i destini dell'arte hanno pure delle esi-

(1) « L'ARTE DI ESSERE IMBECILLE » *di prossima pubblicazione.*

genze ben più alte, ossia quelle che la nostra generazione ha tentato d'imporre alla sensibilità contemporanea.

A me quindi non sembra, come sembra a Tavolato, che l'opera d'arte sia opera dell'infinito, nel senso che egli dà a questa parola. Noi vogliamo invece che essa sia, in quanto che opera, un'opera perfettamente finita, cioè che, pur essendo animata dalla più ricca sensibilità, sia sempre rinchiusa in una cornice che la chiuda, una cornice quadrata come un libro, una cornice che giammai la continui.

E in quanto al « microcosmo che contiene il mondo intero », benchè l'espressione appartenga al più incantevole barocco, non vedo punto la possibilità d'iscriverla in una tela da cavalletto appesa a una parete senza trovare come scusa a simile pretenzione la leggittimanza di certe convenzioni. Ora di quali convenzioni potrebbe accontentarsi l'infinito sia pur finito di Tavolato? E, osservando da vicino, che cosa si può intendere con l'espressione « *mondo intero*? » Attenti alle conseguenze pericolose guatanti l'opera degli artisti che dimenticano non di misurare ma di frenare alcune offerte della loro sensualità; e attenti all'incanto che, se non passa, conduce al suicidio, alle orecchie mozzate, ai frutti in paesi esotici, insomma a tutte le abberazioni che solo posson dare la vertigine a coloro che costantemente tengono gli occhi fissi sull'infinito senza fondo.

Un quadro è un oggetto appeso a una parete come un abito nel quale si entra o si esce a volontà. Quando non siamo in presenza sua non ha più anima, non è la sua necessità ineluttabile, come quella di una qualche funzione della vita. Quando Carrà rimprovera al Cubismo di essere una ginnastica da camera, suppongo che egli dimentica che un quadro è pure fatto per una camera, che non lo si tiene in sè come un affetto, una pena o un desiderio. I nostri sentimenti naturali fanno scricchiolare ovunque le formule in cui si vorrebbe rinchiuderli, e, per non essere comuni i nostri ragionamenti tessuti di contradizioni che si urtano, si sostengono zoppicando, si mantengono a vicenda con le loro naturali imperfezioni, e finiscono col contentarsi generalmente d'una soluzione che accettano in mancanza di alcunchè di meglio, non possono soffrire il fastidio delle convenzioni.

Viceversa poi potrebbe esistere una specie di logica plastica che si baserebbe sulla nostra percezione sensibile, una specie di matematica, o se è lecito dire, una specie di geometria del cuore che non sarebbe mai riuscita a trovar dei mezzi d'espressione press'a-poco stabili.

La critica mi ha spesso rimproverato di considerare l'arte come l'illustrazione di una specie di geometria superiore, e la recente mostra delle opere di Ozenfant e Jeanneret ha suscitato parecchie obbiezioni dello stesso genere. Henry Eon (1) mi dà dell'ironista poichè ho osato dire che le opere puriste non sono dei quadri destinati *a priori* a l'ornamento delle pareti, ma veri oggetti plastici costruiti nelle tre dimensioni. Inoltre egli rimprovera a Ozenfant e a Jeanneret di non aver prodotto che degli acquarelli d'architetto e degli schemi industriali (2). Non protesterei mai abbastanza contro simile interpretazione, chè infatti la nascita degli schemi industriali e degli acquarelli di architetti è posteriore a quella delle emozioni che hanno determinato l'opera del Purismo. *La geometria è una lingua di cui l'arte è uno dei temi.* E' per il fatto che certi volumi hanno attirato in modo più speciale l'attenzione della nostra sensibilità equilibrata che la ragione ha dato loro le etichette della geometria e ciò per farne dei canoni, dei modelli, dei passe-partout, se si vuole.

Io sono quindi convinto che i veri tagliatori di colpi di matita in quattro, come dice R. de Nereys, sono coloro che hanno preso un'arte più dalla concezione geometrica della natura che dalla sua concezione sensibile, se è lecito dire. Il Sig. de Nereys, che è senza dubbio un professore, intende Hegel e Kant nel modo in cui al liceo c'insegnavano le teorie di questi filosofi. Poichè io mi rifiuto di vedere nella magnifica poesia delle estetiche di Kant e Hegel solo le parole vuote e altisonanti che i nostri maestri si contentavano di leggervi, il Sig. di Nereys mi rimprovera naturalmente di non capire il senso dell'opera loro (3).

(1) Henry Eon — Chronique d'Art. — La Victoire

(2) Il piccolo rimprovero è stato formulato dal Sig. P. Sentenac (Le Arts, Paris-Journal).

(3) R. de Nereys: L'Homme libre.

Ahimè! Era forse talmente necessario di capire Hegel e Kant per non vedere altro nell'arte che uno « spasso giocondo » e un « riposo ? ».

O voi dolorosi Primitivi che dipingete con tutto l'ardore della vostra fede; e voi Michelangelo, Raffaello, Greco e Watteau! Chiederemo noi a tutte le glorie dell'arte se la loro meta era proprio quella di divertirsi e di divertire? E il Sig. de Nereys ci darà forse da intendere che l'arte non sia al suo posto che al Salon degli Umoristi?

Continuando lo stesso errore, ma, questa volta in un'altro senso, J. L. Vaudoyer (1) è stupito di vedere che cito Gayan, Lamennais o Kant a proposito di Arte. Però non è nè Ozenfant, nè Jeanneret nè io che abbiamo inventato l'Estetica. Certo che l'estetica non precede l'arte; ma commentando le manifestazioni che illustrano la sua epoca, l'estetico illumina sovente il cammino delle future generazioni. Io pretendo che se l'estetica non precede l'arte, questa precedenza non spetta nemmeno alla geometria. Ed è perciò, lo ripeto, che questo bisogno di ritrarre l'espressione della sensibilità dei mondi plastici della natura è l'origine dei commentari della geometria. Lo ripeto, per rispondere a J. C. Lemoine che falsamente crede che Ozenfant e Jeanneret finiscano nella geometria mentre che invece, essi francamente passano, a parer mio, sopra questa, e a Tavolato che lo spirito geometrico abbia servito come base al cubismo. Sia detto, ben inteso, una volta per sempre, che se la geometria è una speculazione fatta sulla plastica, la pittura ne è un'altra. Non si tratta di speculare matematicamente sul cubo, la sfera o il cilindro, ma bensì artisticamente sugli elementi plastici che hanno fatto nascere queste rappresentazioni idealizzate.

L'arte non può vivere di definizioni, nemmeno di quella del Bello e, poichè piuttosto ne morrebbe, deve nutrirsi solo di forme che sfrutterà a modo suo. La logica matematica è incompatibile con la logica dell'arte; le matematiche hanno le loro convenzioni più o meno legittime, e l'arte ha le sue.

E' quindi assai legittimamente logico l'ammettere con Ozenfant e Jeanneret, che l'opera d'arte è un « oggetto artificiale », cioè che l'oggetto può avere come base una misura convenzionale, una misura, ben inteso, propria all'arte e non subordinata alla realtà. D'altronde è solo in questo senso che la parola creatore può aggiungersi a quella d'artista, poichè non si tratta più di creare *ex nihilo*, ma di costituire degli insiemi nuovi con l'aiuto di elementi conosciuti. Sono questi elementi conosciuti tratti da oggetti conosciuti, che vengono destinati dall'artista a fornire il tema della sua opera. Da un altro lato poi è alla sua immaginazione che spetta la cura di dare a questo tema un'aspetto suscettibile di sollecitare la nostra sensibilità e di suscitare la nostra emozione.

E' così che l'arte deve anzitutto creare la sua propria logica. Ma ciò essa non può fare che con l'aiuto di convenzioni. Ragion per cui essa dovrà respingere le suggestioni del mediocre senso comune, questa intelligenza della insensibilità, per evitare di sommergersi nei gusti accademici o decadenti che guatano tutte le manifestazioni artistiche basate su metodi estranei all'essenza dell'arte e ad una *logica plastica* come quella che insegnano Ozenfant e Jeanneret.

La logica purista vuole basare la sua esistenza sopra il culto per degli elementi ricavati da quelli « costanti » della sensibilità plastica, che noi siamo pur costretti a chiamar cilindri, sfere, cubi, ecc, ma che l'artista nomina più praticamente nel linguaggio della sua arte. A questi « costanti » d'ordine plastico vengono aggiunte delle costanti d'ordine pittorico: i colori primordiali. L'uso di questi elementi è perfettamente legittimato dalle leggi di selezione naturale o di selezione meccanica. Per cui sono suscettibili di risvegliare nell'animo dell'artista delle « sensazioni primordiali », che per mezzo di complementi, che non sono necessariamente degli aiuti, e che si chiamano: il piacere, le sfumature, la grazia, lo spirito, la tenerezza, sostenuti dall'aneddoto, la psicologia, o la decorazione, possono trasformarsi in sensazioni « secondarie » come molto gentilmente le chiamano Ozenfant e Jeanneret.

Ecco dunque una base convenzionale che rispetta largamente i sentimenti umani e che può essere considerata come quella di una logica plastica perfettamente equilibrata. Con questo mezzo Ozenfant e Jeanneret possono fare a meno di ricostruire il loro pro-

(1) Jean Louis: L'Opinion, 1920.

prio mondo sensibile, senza imitare se stessi, poichè attingono alla sorgente stessa di ogni attività artistica. Infatti essi risolutamente tagliano dietro loro i ponti che potrebbero legarli alla espressione di mezzi antichi. Rifiutano di trarre i loro elementi di costruzione dalle sensazioni secondarie di cui abusano gli artisti che hanno fatto con la seduzione e il piacere le loro forze principali. Non costruiscono la loro casa con l'aiuto di materiali di demolizione; scavano delle cave da cui traggono degli elementi vergini.

Come è facile vedere, il Purismo offre un interesse considerevole per il fatto che le convenzioni che egli ha creato derivano direttamente dalla percezione sensibile, e che s'ergono quali custodi delle tradizioni di purezza che vuol conservare la grande arte. L'arte di pescare nell'acqua torbida è più facile che l'arte di pescare nell'acqua chiara. Quindi la facilità non essendo una qualità, ci conviene di rendere palese tutto quello che lo sforzo di Ozenfant e Jeanneret può avere di profittevole per l'arte di domani.

La logica plastica di Ozenfant e Jeanneret deve essere considerata come un tentativo molto didattico. Io vedo specialmente nel Purismo la barriera che protegge le pure concezioni cubiste contro il contagio d'ogni sdilinquimento, d'ogni deformazione, di tutte le miserie che potrebbero viziare la loro natura plastica ed esporle ai ritorni di un impressionismo che, per aver dato i più magnifici risultati, sa che l'arte di oggi ne esige degli altri e di natura totalmente differente. Il Purismo è un tempio che sa ornarsi con ornati applicati; un tempio di cui l'architettura fa perfettamente a meno di pittura e di affreschi. Seguendo i loro consigli gli artisti sapranno che devono, prima d'ogni altro sforzo, piantarsi sopra i dati immediati della sensibilità, e non sopra gli artifizi. I derivati non possono fornire le nozioni della primitività. I dati della prospettiva e lo studio delle loro dimensioni cederanno il posto al culto delle dimensioni d'una sensibilità non dimentica che il numero, pur essendo l'anima delle matematiche, è cionondimeno d'essenza infinita.

Seguendo queste nozioni gli artisti non perderanno più sin dalla loro gioventù la freschezza della loro sensibilità per avere voluto imitare delle imitazioni, principio caro alla Scuola, o ad imitare direttamente se stessi copiando, traducendo o interpretando la natura. *Non considereranno più gli oggetti come dei pretesti per suggestione di immagini: essi creeranno questa volta delle speci d'immagini che saranno degli oggetti.* Finalmente capiranno che le nostre sensazioni non sono fenomeni didattici, che non ci insegnano a conoscere il mondo, ma invece a delimitare ciò che ci distingue da esso e per conseguenza a osservare questo principio Kantiano che Ozenfant e Jeanneret hanno fatto loro e cioè di dare al *non-io* le forme del nostro *io*.

Ecco perchè il Purismo sorge contro le seduzioni del piacere, contro questo piacere, qualità incrollabile del mondo esterno, che possiede un potere assoluto sopra i sensi e che basta a privare la ragione d'ogni prudenza per spingere finalmente gli artisti a tirare in serie delle impressioni essenzialmente fuggitive e piene dell'artisticheria la più artificiosa che esista. Supponiate una film che si fermi definitivamente al momento in cui l'eroina fa qualche gesto di grazia e sentirete che la seccatura intollerabile che questa visione vi imporrà subito sarà quella che vi darà un'opera d'arte, non rigorosamente costruita per restare eternamente fissata a una parete, ma invece abbozzata di maniera, con l'aiuto di tutte le seduzioni passeggere e di tutte le cucine. Se in fondo vi è una contradizione di cui la nostra ragione e i nostri sensi hanno finito col contentarsi è ben quella che consiste a cercar di fissare per l'eternità o almeno per una certa durata un'emozione essenzialmente effimera.

E, d'altronde, il tempo stesso, che sa tutto, ne fa buon mercato, poichè simili opere giuocano la loro esistenza in qualità di colore che mai resiste a lungo a questi attacchi e a quelli della vera luce. Solo la costruzione sussiste: la luce solare è eternamente sconfitta dalla sua solidità.

Invece d'ingombrare i nostri palazzi con opere disparate sarebbe bene creare un museo della sensibilità. Vi si riunirebbero le opere dei geniali *parvenus* dell'arte e non lo spreco dei loro fanciulli. Vi vedrei benissimo le opere primitive di tutte le nazioni, popolari o sapienti; quelle che furono suscitate da slanci di fede, di pietà o d'amore e mai concepite con un qualunque scopo utilitario. Esse ci informerebbero riguardo le evoluzioni della sensibilità umana a traverso i secoli; comporrebbero per gli artisti una

specie di geografia dell'emozione umana. E' dal loro esempio che essi imparerebbero a far scaturire la loro personale sensibilità invece di conformarsi al gusto di quella d'un altro.

Sarebbe, a parer mio, la vera Accademia, la sola che sia possibile. Vi farei figurare l'opera di Ozenfant e Jeanneret, perchè essa rappresenta, sotto la forma della fede plastica, che è il lato caratteristico del XX. secolo, quello che può nobilmente e logicamente costruire una sensibilità che rimane al riparo delle suggestioni della facilità.

MAURICE RAYNAL.

PRIMA RISPOSTA AL "PURISMO E LA LOGICA" DI RAYNAL (1)

L'amico Mario Broglio, direttore di queste pagine, guidato da un sentimento di squisita delicatezza, mi inviò una bozza dell'articolo di Maurice Raynal, qui sopra riprodotto dal quale apprendo che in alcuni punti del suo panegirico al «Purismo» l'autore di «*L'arte d'essere imbecille*» trova modo di contraddire ad alcune osservazioni elevate da me e da Tavolato al «Cubismo». È evidente che allo scrittore parigino la mia definizione del Cubismo, non è andata a genio. Ma egli è troppo fine discorritore per prendere di punta le altre mie obbiezioni e si limita a fare uno sgambetto grazioso su una frase che involge però una questione che a me sembra essenziale.

Nell'articolo *Picasso* (Valori Plastici, n. IX-XII 1920) io non mi fermavo a dire soltanto che il Cubismo può essere ritenuto «una ginnastica da camera» (volendo appunto con questa frase significare che «le opere cubiste non sono dei veri corpi plastici costruiti nelle tre dimensioni» ma «soltanto dei quadri destinati a decorare dei muri». Asserivo ben altro. E prima di tutto affermavo che il Cubismo riposa sopra una falsa concezione del problema plastico ed in ogni caso, sopra un principio parziale e insufficiente. Su questo il Raynal ha creduto bene di sorvolare. «È chiaro infatti — aggiungevo — come di una parte non si può fare il tutto e che il volume non è il solo problema che l'artista deve risolvere»; e a modo di esemplificazione scrivevo inoltre che «noi non possiamo negare il portato di Leonardo, vale a dire i moti e i lumi che i corpi assumono; nè il valore di tono possiamo negare che fu la forza di Giorgione e della scuola Veneziana». E ciò io scrivevo per mettere a posto gli assertori dell'ignoranza e certe eresie fiorite in terra di Francia il cui dogma è la tinta piatta.

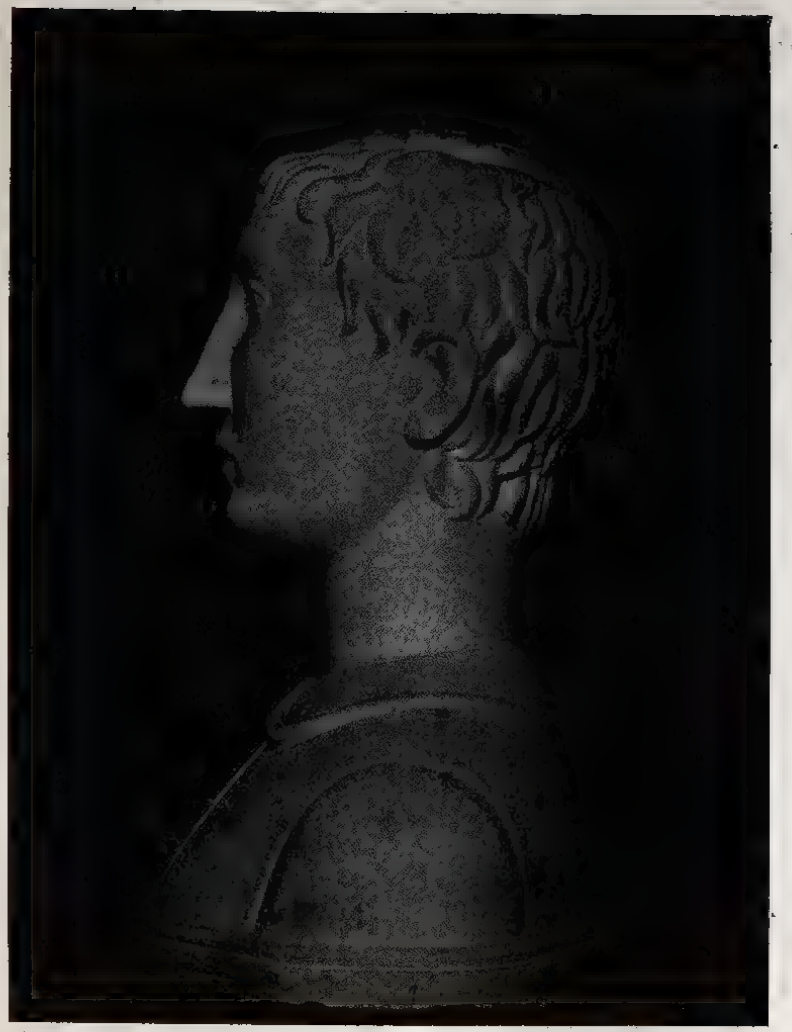
Ma forse la frase che più deve aver urtato Raynal è quella che dice: Infine ci vuole una bella dose d'ingenuità mentale per prendere sul serio l'algebra dei signori Braque et Metzinger facendo consistere la scienza della loro pittura nei principii assai discutibili della loro teoria».

Ma come non urtare un «sensibilista» e un «purista» come Raynal, argomentando cose di questo genere: «Resta fermo che il cubismo è una teoria alla quale non si può aderire senza rinunciare in parte al ben dell'intelletto. Forse, non cade soltanto il cubismo come scuola, ma tutta *la critica della cosidetta pittura pura* minaccia fallimento doloso, come pure una critica la cui teorica poggia tutta quanta sulla originalità o sulla vuota formula della sensibilità» Vi era dunque abbastanza tratteggiato il credo estetico di Maurice Raynal, il quale vorrebbe da qualche tempo, come dice un proverbio del mio paese: empire di luce i sepolcri e risuscitarvi i morti. Tale è forse infatti o pare che sia, il compito di Raynal, il quale è un dotto — e va benissimo — ma quando però cerca di dare ai suoi molti discorsi sull'arte un contenuto logico, gli viene naturale lasciarsi pigliare la mano dalle interiezioni. Che il Raynal sia un capovolgitore di sis emi estetici — bando alle lusinghe e alle ipocrisie — questo è un affare che non ci riguarda. Nè riguarda molto noialtri la sua teologia sensibilista, che si potrebbe anche dire romantica,

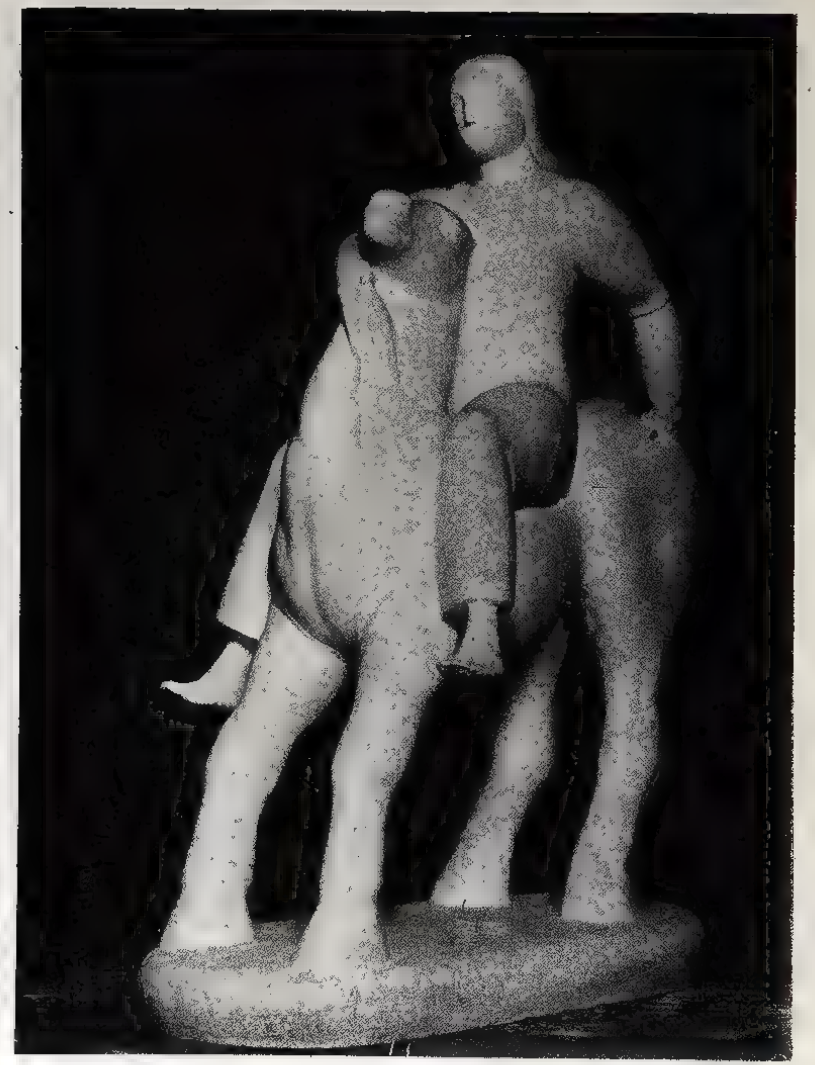
(1) *Ci sono pervenute altre risposte di nostri collaboratori al «Purismo e la logica» di Raynal. Le pubblicheremo nel prossimo fascicolo.*

ARTURO MARTINI — IL PASTORE

ARTURO MARTINI — DONNA COLLA COLOMBA



ARTURO MARTINI — TESTA DI GIOVANE



ARTURO MARTINI — LA PULZELLA D'ORLEANS

LA PULZELLA D'ORLEANS

FECONDITÀ

ARTURO MARTINI

ANDRÉ DERAIN (1)

A quei moltissimi che son usi a scandalizzarsi della libertà con cui operano i pittori modernissimi, e danno a vedere, parlando umanamente, di avere in poca pratica le nuove grammatiche dell'arte; come a quegli altri, inclini per indole allo scetticismo meno ragionato, alle facili ironie, ai motteggi e alle smanierie, sentiamo il dovere, prima di accingerci a raccontare quello che pensammo e pensiamo sull'opera di André Derain, di dire che invano cercherebbero in queste pagine un consentimento alle loro negazioni misoneistiche e ad ogni modo poco giustificate.

Premesso questo dobbiamo confessare che allo stato presente della comprensione artistica non possiamo farci illusioni di sorta sull' efficacia didattica delle nostre osservazioni. Prima di tutto perchè il carattere della presente pubblicazione ci obbliga a dover rinunziare alle lunghe disamine, a tutto dimostrare, e semplicemente ad approfondire le ragioni delle nostre riserve come del nostro acconsentimento a idee e a modi pittorici ancora così poco capiti dagli stessi sostenitori. Ma rinunziando di rendere in trasposizione di termini didattici quello che abbiamo pensato dinanzi all'opera di André Derain, ci regoleremo in guisa che il nostro discorso non riesca ostile almeno a quei pochi che ancora sanno palpitare davanti ad un quadro, ad una statua, ad una architettura.

Daremo anche uno sguardo fugace sul periodo attuale della pittura modernissima francese — degli altri paesi non è qui il posto per discorrere come si dovrebbe, e quindi preferiamo non farlo — senza di che riuscirebbe assai difficile farsi un'idea esatta dei meriti e dei difetti che l'opera del Derain racchiude.

Che su André Derain si concentri o meno l'attenzione e la speranza dei nuovi critici e degli amatori d'arte modernissima è per noi una di quelle questioni che non meritano di dedicarci molte parole. L'opinione e l'atteggiamento dei suoi sostenitori non differisce per il solito dall'opinione e dall'atteggiamento che possono avere gli snobisti, i ciurmadori, e gli scrittori di lunari Chi volesse studiare la formazione e le origini di certi *clan* avanguardisti, si avvedrebbe che molti di costoro non fanno che alimentare e mantenere in vita le più pazze superstizioni che intorno all'arte siano fiorite in questi ultimi vent'anni, i pregiudizî e i vizi più augusti. Anche qui smancerie e svenevolezze che in nulla si differenziano da quelle dei falsi romanticisti e pompiers di vent'anni fa.

Ma se da una parte le mitologie apocalittiche di questi falsi avveniristi ci lasciano pressochè indifferenti, non possiamo non applaudire agli sforzi nobilissimi che vanno facendo i migliori artisti contemporanei un po' in tutti i paesi d'Europa per rimettere in funzione una più sana concezione dell'arte, reagendo alla pittura delle piccole realtà democratiche affermate dall'estetica dei nostri immediati predecessori come il non plus-ultra della modernità, e fra questi annoveriamo volentieri André Derain, come uno dei maggiori operai della rinascita.

Resterebbe a vedere se gli spostamenti della coscienza artistica europea costituiscono, come alcuni presumono, un fenomeno di decomposizione, oppure riusciranno a determinare stati d' animo atti a tramutarsi in opere di vera risonanza umana e di durevole attrazione. Questa domanda noi la poniamo qui in modo puramente rettorico non avendo la vista così lunga da poter avere in materia un'opinione tassativa.

•

Non è trascorso molto tempo da quando intrattenendoci su questo medesimo argomento della modernissima pittura europea (2) mi venne fatto di paragonare il tempo nostro con il lontano medio-evo giottesco.

Allora intravidi nella espressione di incapacità formale nei pittori modernissimi uno strano rapporto con l'incapacità formale che caratterizza quell'epoca lontana. Senza rimettere in discussione la medioevità del nostro tempo, mi sembra di poter esemplificare e di affermare che una analoga impotenza si nota nella pittura di André Derain.

Si osservino le opere più celebrate di questo pittore e si vedranno tracce infinite di difficoltà non vinte dalla caotica perizia dell'artista.

Dal che non è arbitrario dedurre che le forme assunte nell'arte del francese non differiscono sostanzialmente dalle forme dei più accreditati pittori odierni.

(1) *Lo studio critico di Carlo Carrà, che qui riproduciamo, è estratto da una monografia recentemente apparsa nella collezione « Artisti nuovi » edita da « Valori Plastici ». Il volume è documentato da 32 riproduzioni in fototipia delle maggiori opere di André Derain.*

(2) *Valori Plastici — Roma, Anno II, N. VII-VII, 1921 — Carrà — Misticità e ironia nella pittura contemporanea.*

Osservando i quadri anche i più riusciti di André Derain, si nota uno stato formale saturo di incertezze, alla guisa da quello che si nota osservando le opere degli altri pittori francesi più accreditati quali sono Henri Matisse, Pablo Picasso, per dir solo dei due maggiori pittori fioriti accanto ad André Derain.

Quali sono dunque le conquiste effettive della modernissima pittura francese? Chi ne tentasse il bilancio con spirito scevro di suggestione è obbligato a concludere che le conquiste si riducono a ben poco. Mille tecniche opposte si sono fiancheggiate senza nulla risolvere; anzi per la stessa ragione che si menò vanto della più assoluta indipendenza, nacquero procedimenti tecnici nuovi ancor più sballati, di modo che l'arte del dipingere ignorata quasi totalmente dai pittori francesi contemporanei fece dire a Picasso, in un momento di buon umore e forse di allegria, che l'epoca della pittura era per sempre finita.

Ma in verità non era spento in noi e in altri il desiderio e la volontà di richiamarci alla buona pittura. E fu proprio in quel turno di mesi che precedette la guerra che uscirono su « La Voce » di Firenze i miei scritti sulla necessità di ritornare alla nostra italiana tradizione.

Dopo qualche tempo nella stessa Francia, André Lhote, critico e pittore, intraprendeva dalle colonne della *Nouvelle Revue Française* una analoga campagna a quella da me iniziata sulla rivista fiorentina.

Ma a quale base di tradizione potesse richiamarsi il pittore e critico francese non è qui luogo da indagare. A noi è sufficiente argomentare che nessuno ce lo potrebbe dire con qualche precisione. Rifarsi forse a Poussin? Via, egli è troppo italianeggiante per accontentare il moderno spirito dei francesi. Forse ritornare al realismo del vecchio Fouquet? Ma il realismo di questo antico francese è troppo fiammingo e tedesco per armonizzare col nazionalismo culturale e pittorico dei contemporanei oltre alpini. Restavano Ingres e Coubert; e al primo fece ritorno Pablo Picasso, il sentenziatore e distruttore della pittura. Al secondo e cioè a Courbet, al barricardiere Courbet, fanno appello di quando in quando alcuni, ma le loro voci sono ormai di scarsa ripercussione. Ma se si volesse approfondire la questione si vedrebbe che lo stesso decantato realismo moderno francese non è un realismo nel senso che si dà da noi al termine. Non è un vero e proprio realismo quello di Gustavo Courbet, il quale come ha dimostrato in un suo libro recente Enrico Thovez (1), restrinse la realtà ad alcuni campioni di democrazia e fu impari alla rappresentazione della luce e del colore; nè un vero e proprio realismo si può chiamare quello degli impressionisti Monet, Toulouse-Lautrec, di Degas ecc., i quali ridussero l'arte ai soggetti del caffè chantant e ad uno spirito analogo; nè si può in buona fede chiamare realismo quello di Matisse, di Roualt, Joveneau, il mosaico di confetti di Paul Signac, come non può ambire ad essere qualcosa di certificabile la modisteria di Braque di Metzinger o di un Herbin, e quella degli altri che compongono il battaglione cubista.

Un'altra cagione dell'estinguersi della vena pittorica nei francesi può essere l'estinzione del loro potere critico e il ridicolo sciovinismo che li costringe in una morsa di orgoglio e di ignoranza inesorabile e li porta a misconoscere tutto quello che succede negli altri paesi.

Così per successo di generazioni la pittura francese decadde fino ad estinguersi negli impeti disperanti di Paul Cézanne, il quale costituisce per altro una grande eccezione, dovuta al suo spirito libero e contrario a quello del tempo.

Altre volte avevamo occasione di porre in rilievo le cause di contrasto che esistono tra noi e Derain, ed ora non è il caso di ripeterci. Molte sue opinioni a noi sembrano mal congegnate, per quanto trovino un grande seguito di consenzienti. Eccolo per esempio a dar fiato e credito in mille modi alle imposture conclamate; e prima di tutto al « negrismo ».

Abbiamo veduto che prima della guerra era vezzo fra gli artisti francesi studiare tutte le vie per disordinare e, a quanto pare, anche tralasciando l'idiozia dadaista — due lazzi e tira via — le cose non sono di molto mutate.

Mi si intenda: io non sono qui a deplorare i costumi dei francesi: ogni popolo segue fatalmente la sua traiettoria.

Nè miro a conseguire effetti di nessuna specie; nè intendo appiccare il fuoco agli edifici dell'alta banca internazionale.

Ammesso fra altro che nell'ordine intellettuale bisogna procedere cauti e scrupolosamente obbiettivi, possiamo farci una prima idea dello stile assunto via via da André Derain, anche se le sue pitture non riescono ad occuparci l'animo in modo così singolare come vorrebbero i suoi apologisti.

Anche queste del Derain sono per lo più forme da allegare allo strabismo mentale messo in auge dai cosidetti relatori se non continuatori dell'arte cézanniana.

(1) *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte — pag. 227. — E. Lattes & C., Editori, Torino-Genova 1921.*

Checchè se ne dica, questo è forse il carattere predominante che sta tra il terribile ed il tenero e che inquina la moderna pittura francese, ancorchè non sia riuscito a travolgere tutte quante le coscienze operanti. La qual cosa, se non c'inganniamo, spiega pure il gusto del Derain per i motivi fantastici ed esotici del negrismo.

Di qui l'impossibilità sua di esaurire la pittura nei caratteri di una legge particolare e conseguente. Fornito di un buon istinto pittorico, egli tenta tuttavia di afferrare i dettagli con grandiosità di fattura, per quanto spesso il suo spirito si smarrisca in quegli elementi distrattivi tanto comuni ai naturalisti francesi.

Spirito colto e austero, André Derain s'accontenta forse di cercare la soluzione del problema plastico nel « *motivo* », che è concetto limitato al gioco delle masse, delle linee, dei colori, dei lumi e delle ombre, e in questa ricerca non si differenzia sostanzialmente dai pittori più accreditati del tempo presente. Non pertanto i suoi propositi essendo volti ad un'ordine e ad una percezione d'arte di limitata irradiazione, ancorchè l'idea che si è fatta del quadro non sia di quelle trascendenti il sensismo borghese, egli raggiunge sovente pure attraverso ansie e incertezze un dignitoso e fiero portamento formale.

Per le stesse e simili cause egli è portato di volta in volta ad assumere sostanze antiche, mirando se non a perfezionarle certo a rifonderle con la vita contemporanea. Il che resta pur sempre un merito, dato che quando si volle far *tabula rasa* col passato, e si volle andar oltre e rinnovare sui punti fondamentali, non che non riuscirvi, si ritornò al caos e venne meno quello che si era faticosamente acquistato.

Derain sente forse meglio di Picasso che la tradizione perde ogni diritto quando non trova un'eco nell'epoca contemporanea, eppure assai più del pittore spagnolo egli ama i gorghi dell'arcaismo e della scolastica.

Per dirla in poche parole le sue opere non sopportano quasi mai un puro giudizio estetico, ma tenendo calcolo di certa risonanza, ancorchè dovuta più alla cultura da cui si muove che al realismo suo stilizzato in una sagoma inespressiva e instabile, possiamo anche largheggiare con la nostra critica e essere meno esigenti di quello che non si sia addimostrato l'amico nostro Soffici.

Non è il caso di ricordare qui che la volontà di coordinazione non è una facoltà creativa, dal momento che nella pittura di André Derain vi è pure traccia palese di elementi funzionali, che qualora fossero realmente realizzati in tutta la loro possibilità viva e travolgente ucciderebbero qualsiasi mania di tecnicismo, di virtuosismo e di scaltrismo: che altro non sono che esercitazioni dilettevoli e capricciose. Non è il caso di parlare di corteccia e di nocciolo, poichè a guardar bene, un dualismo simile non è mai esistito in Derain.

Ricordo che un giorno del 1914, — (che tempi!) — dicevo ad Apollinaire che si può fare del « *negrismo* » per civetteria, del « *sintetismo* » con leziosità. Il di fuori riesce in questi casi corrotto e viziato come il di dentro, e il meccanismo formale si affloscia e cede.

Nelle esercitazioni negriste si vede bene infatti che manca una legge emersa dal di dentro.

Certi travestimenti significano men che niente, anche coi tempi deformi che corrono in Francia, e non soltanto in Francia.

Per ritornare ad André Derain diremo che egli è forse il pittore che malgrado le sue concessioni al negrismo e agli altri espedienti del genere più d'ogni altro francese della sua generazione ha tentata la soluzione più sensata, anche se non ha raggiunto l'equilibrio più stabile.

È stato stampato parecchie volte che il presente periodo artistico soffre di influsso intellettualistico, ma tale affermazione viene per il solito fatta non senza una eccessiva destrezza. Frutto intellettualistico è stata detta l'opera di Derain.

In altre parole, se è chiaro che in Derain vi sono influenze e derivazioni di carattere intellettualistico, è pur vero che il valore e il significato ideale di tutta l'opera sua si manifestano spesso in forme coerenti di verginità effettuando spesso quell'armonia sentimentale, se non estetica, che, per quanto nebulosa essa sia, è sempre un'affermazione non indifferente fra tanti esemplari che ci offre l'avanguardismo francese.

Altre considerazioni di ordine generale si possono fare seguendo lo sviluppo logico delle nostre deduzioni. La prima è che molti vedendo un quadro di André Derain confondono facilmente le nozioni dell'intellettualismo con quelle dell'intelletto. Si è detto altre volte che sono belle quelle figure umane che tendono all'alto dandoci l'immagine della fermezza e della forza. E ciò si osserva appunto in alcune figurazioni del Derain; per esempio nella « Donna assisa » e nel « Sabato ». Se fosse possibile al Derain di liberarsi da ogni influsso intellettualistico, egli assurgerebbe certamente alla grandezza che vive nei secoli, imperocchè, liberata la conoscenza intuitiva da qualsiasi suggestione d'ordine culturale, le immagini del Derain, dall'oscura regione della psiche si eleverebbero alla chiarezza dello spirito. E siccome lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo, così si deduce che il pittore sviluppa i suoi mezzi di espressione se non facendo, formando, esprimendosi mediante i mezzi della pittura che sono linee, colori, volumi, infine forma.

Ma da questo a buttar in giro migliaia di tele appena abbozzate ci corre. Con ciò intendiamo

biasimare nel Derain la fretta e il numero ribboccante di saggi pittorici, studi, assaggi e approcci, che i suoi mercanti parigini, mossi dal solito puro interesse materiale, lanciano sul mercato europeo, danneggiando in codesto modo il suo nome.

o

Un altro grave rimprovero che si muove ad André Derain, e che merita tutta la nostra attenzione è quello dell'arcaismo. Chi meglio di ogni altro critico ha formulato cotesta accusa è Ardengo Soffici; il quale crede giusto affermare senza minimamente negare il talento bellissimo dell'artista, che si ricorre in un errore notevole facendo il bilancio dei valori derainiani.

Secondo Soffici, l'errore consiste in questo: si fa una confusione fra ciò che l'opera di Derain sembra e ciò che è in realtà. « Si ammira in essa un'apparenza di audacia, di novità; di un ritrovato rispetto occulto di un'applicazione dei valori e dei metodi della buona tradizione pittorica mentre tale opera non è fatta, in sostanza, che di reminiscenze, di imitazioni; mentre l'ordine nuovo che essa ha l'aria di istituire si riduce ad una restaurazione — e anche superficiale — di vecchie norme e maniere, di antichi precetti, che è quanto dire a una sterile reazione estetica, con risultati di semplice primitivismo artificiale e di arcaismo freddo e vuoto ». La condanna è forte ed è anche meritata. In questo giudizio di Soffici vi è molto di vero, per quanto possa sembrare ai sostenitori del Derain, un poco eccessivamente sbrigativo.

Ma ecco l'ultima zappata che atterrerà definitivamente l'idolo nuovo. L'arcaismo di Derain non è nemmeno una originalità e una novità: « Derain non è pervenuto a tali risultati se non seguendo una tendenza comune a tutta la più recente scuola pittorica del suo paese. Dall'egizianismo di Gauguin, al cubismo e selvaggismo di Picasso; dall'orfismo degli amici di Apollinaire, allo scultopittorismo di Archipenko, tutti i movimenti di questi ultimi anni si sono svolti in questo senso ». E non basta: questo fatto può essere tutt'al più una scusa, ma in nessun modo una giustificazione. « Il fenomeno non rivela, in ultima analisi, se non un esaurimento di forza inventiva, di sensibilità giovanile; un'incapacità a comprendere la realtà e ad esprimersi con modi e forme che siano in armonia col profondo spirito dei nostri tempi ».

Quale sia questo profondo spirito, l'amico Soffici non ce lo dice, ma da quello che per altri suoi scritti ne sappiamo — questo spirito nuovo vien personificato in una piena aderenza al reale senza ricorrere ad alcun schema preordinato.

« Amare gli antichi — prosegue — è bene; studiarli per appropriarsi alcune virtù fondamentali è meglio. Rifare ai nostri giorni quello ch'essi fecero ai loro, è assurdo, falso e ridicolo ». Come si potrebbe caratterizzare l'arte di André Derain meglio di così?

Ma Derain vuol rifare quello che gli antichi fecero? Ecco un'altra questione che meriterebbe di essere approfondita. Nessuno può negare che se vi è in lui un profondo amore per gli antichi, se li studia con travolgente passione, è appunto per appropriarsi alcune virtù fondamentali, senza di che le sue visioni riuscirebbero ancor meno persuasive. Pertanto è ingiusto asserire, come fa Soffici, che egli stia sperperando le proprie facoltà in questo esercizio vano. Poichè se Derain studia gli antichi, studia anche i moderni: Cézanne e Renoir sono forse fin troppo il suo incubo.

Secondariamente, limitare il Derain ad una sterile reazione estetica, con risultati di semplice primitivismo artificiale e di arcaismo freddo e vuoto. mi sembra esagerato.

o

Per spiegarmi meglio dirò che il fenomeno Derain se non si differenzia dai precedenti su cui Soffici ha fissato le linee essenziali presenta però aspetti nuovi che è bene analizzare. Ma prima di tutto bisognerebbe riconoscere che per capire la sua opera è necessario avvicinarsi ed accettare tale quale è la psicologia dell'uomo con tutte le sue sforzature e debolezze apparenti e sostanziali. Si dice, per esempio, che ai tempi eroici dell'aviazione il pittore Derain si fosse così appassionato a questo sport da abbandonare per un lungo periodo la tavolozza e le tele per il timone e la carlinga, quasi che egli volesse essere convertito in uccello per provare quella contentezza e letizia della loro vita e che la pittura gli aveva fino allora negato. mentre ora, nei momenti di riposo, suona l'organo facendo continue testimonianze della superiorità della musica su tutte le arti. Ora, io penso che di quest'inquietudine complicata di ardore e di misticismo vi è traccia in tutta l'opera del pittore francese

E poichè c'illudiamo di aver provato che è ingiusto limitare il compito di Derain pittore ad un legame e ad una subordinazione col vecchio, parmi altrettanto errato restringere, come fa qualcuno, la sua opera ad una funzione di semplice ripetitore cézanniano; imperocchè, se è vero che al Derain più che a Picasso spetta il merito d'aver ripreso i portati plastici dell'arte del pittore di Aix è altresì vero che egli lo ha fatto con una rara spontaneità e un reale bisogno dell'animo indirizzandosi a concetti meno naturalistici e accidentali di quello che non fosse nell'originale. Questo non significa affatto che i meriti di Derain siano della natura di quelli del Cézanne.

Dopo di che appare altrettanto leggittimo che, per realizzare questo lavoro di assestamento gli abbisognasse allargare il campo delle indagini, attaccarsi a schemi e ad aspetti remoti, in apparenza contradittori, ma che in lui viceversa ridiventavano per via di suggestioni artificiali egualmente veri. Onde bizantini, medioevali, fiamminghi, quattrocentisti e trecentisti italiani gli apparivano suscettibili di preziosi suggerimenti.

Che in questo complesso, e variato sentimento vi sia stato del malinteso umanesimo, della fretta meccanica e magari della confusione sui fini, è ammissibile. Non pertanto, la ragione della insistenza che Derain pose in questo suo lavoro di rielaborazione plastica non prova con sufficienza che egli si esaurisse in una pregiudiziale retriva e di carattere settario; vale a dire che non è giusto scorgere nella sua opera « indifferentismo » verso la modernità, nè limitarla ad uno stato di coscienza puramente « acquisitivo ».

Poichè il Derain, oltre che rivelarsi un uomo di fine coltura mostra di avere in lui una legge, confusa se si vuole, ma tuttavia capace di salvarlo da ogni primitivismo artificiale come da ogni freddo e vuoto arcaismo.

Pittore di pochissima immaginazione, il Derain cerca nelle trasposizioni degli elementi cézanniani e in quelli elaborati dai primitivi italiani, dai fiamminghi e dai bizantini, la quadratura e il motivo. Egli dondola, è vero, in una specie di esaltazione mistica e protestante, perciò è portato ad esprimere la natura in una densità opaca e monocorde. Ma se Derain è un pittore che sfugge alla grazia; se le sue figure sono come viste in specchi concavi (vedi il suo quadro intitolato il « sabato ») e i suoi paesaggi sono duri di una precisione lineare arida, tuttavia non si può negare la dura energia e la robustezza che egli pone in quei suoi movimenti immobilizzati ed esangui, in quelle masse apparentemente senza calore e senza alito.

Per quello che riguarda la tanto dibattuta questione della cromia, si potrebbe osservare che il Derain, costituisce la più plausibile protesta contro l'ebrietà cromatica.

Ma anche in questo non si creda di poterlo accusare di « indifferentismo » della modernità; come ho dimostrato nel mio libro Pittura metafisica (1), che egli preferisca le gamme calme e riposate alle urlanti, il fatto costituisce a nostro avviso uno dei pregi che possa vantare un pittore moderno. Pittore moderno non è colui che usa i colori più violenti, bensì quello che meglio li armonizza secondo un'emozione umana.

André Derain è il più acuto scopritore di grigi-ferrigni ch'io conosca. Inclinato per natura a considerare le cose con speciale gravità, cade alle volte persino nel partito preso di far forte e profondo, ed è qui che noi vediamo il suo maggior difetto.

Lontano pertanto da ogni premessa settaria, senza pregiudiziali retrive, André Derain nell'ambito delle sue possibilità, cerca di rompere l'indicibile contrasto che esiste fra vita e arte, fra arte e dottrina Ma possiede egli i mezzi adeguati al suo spirito colto? Ecco una domanda alla quale è difficile rispondere categoricamente.

Rispettosi come pochi alla legge di superficie, Derain riduce la forma degli oggetti allo stato di geometria piana, rappresenta nella loro forma organica i corpi e non nella loro posizione in rapporto all'angolo visuale. In questo modo egli rompe le regole della prospettiva scientifica, nella quale gli italiani furono a tutto il mondo maestri: con quale vantaggio degli schemi su cui poggiano corpi, gli oggetti e le cose non è qui opportuno indagare.

Sarebbe qui il caso invece d'interrogare altri scrittori d'arte sui fatti generali, ma siccome i loro giudizi non differiscono molto da quello di Soffici, quando non sono delle semplici trombettature, preferisco risparmiare a me la fatica di trascriverli e a voi la noia di leggerli.

Dire quello che si pensa noi è sempre cosa più onesta che non attaccarsi ad altri, anche se eprimere il proprio parere, quando se ne ha uno, implica una maggior dose di responsabilità.

Per me Derain non meno degli altri del così detto gruppo parigino di avanguardia - mi sembra di poterlo dire - manca di misura, sia nell'inventiva, sia nelle proporzioni tra i mezzi e lo scopo.

Osservate il quadro « La toilette » (1918) e mi acconsentirete, chè forse mai quanto in questo lavoro il grottesco e il ridicolo toccarono il vertice del possibile.

Non si può forse andare più innanzi nella brutalità, nel cinismo e nella indifferenza formale. Pure si potrebbe provare con cento ragioni una migliore dell'altra il valore pittorico di questa rappresentazione, terribilmente nuda da ogni infiltrazione snobistica.

Che i cari avanguardisti, fumisti e unigambisti d'Europa non montino in collera, se io ho osato discutere il loro idolo da un punto di vista così esigente.

Tregua agli epiteti o amici, alla collera, e cerchiamo di ragionare.

Ammetto che le forme di Derain non meno di quelle di Picasso, di Braque e di Matisse, abbiamo stupito il mondo, che ne ha di altre non meno stupefacenti; ammetto che il fatto gli abbia valso una caterva d'imitatori e d'ammiratori. Ammetto quello che volete, ma mi permetto di farvi osservare che nella storia dell'arte non le forme che più stupiscono sono quelle che contano, — le forme che sono venute distruggendosi le une con le altre, bensì quelle che hanno arricchito lo spirito umano.

(1) *Pittura Metafisica. Edit. Vallecchi, Firenze.*

Ricordiamo, o amici, che di altri successi, altrettanto strepitosi alcuni anni fa, ora non si ha più nemmeno la memoria.

A scusa e a giustificazione del suddetto quadro « La toilette » come di altri del genere, si è creduto bene tirare fuori la teoria del primordiale, delle forme prime ecc. ecc., ma avendone io stesso discusso parecchie volte in precedenti occasioni, e non intendendo ripetermi, mi limito a far osservare che tutto il cosidetto negrismo introdotto nella pittura in questi ultimi anni, non presenta alcuna importanza estetica. Il « negrismo » non meno di altre abberrazioni cretine dell' ultima ora, non meno del dadaismo, costituisce una falsità d'ordine snobistico e transitorio. Il « Negrismo » come il « fauvismo » rivela le sue origini letterarie, e per quanto si faccia, alla guisa del primo movimento, non resisterà lungo tempo.

In Francia specialmente esiste tutta una letteratura sull'esotismo pittorico che risale a oltre i tempi di Baudelaire

Base di codeste abberrazioni arcaistiche o morbosità che dir si vogliono, è l'eclettismo, il nefasto e scellerato eclettismo tanto caro ai buoni zucconi francesi del secolo scorso.

Aggiungasi inoltre che lo spirito coloniale attualmente in vigore, la moderna passione per il selvaggismo, alleati al mercantilismo ebraico occidentale, lavorarono e lavorano a vantaggio di codesto genere di avventure, degne tutto al più di gente annoiata e cinicamente distruttiva

Anche il «negrismo » io lo metto col cubismo » nelle speci multiformi della ginnastica da camera.

Padronissi gli altri d'intenderla diversamente.

Ma lasciamo andare questi apprezzamenti, che possano assumere l'aria di un fatto personale.

La mia intenzione è soltanto limitata a lumeggiare i fatti come vanno svolgendosi.

Ah! voi sussurrate che io sono un brontolone incontentabile? Ebbene io vi dico che se anch'io avessi la disgrazia di avere un mercante a Parigi, voi mi fareste almeno il merito di attribuire alle mie parole un senso di rivalità ragionata.

Nè è, a mio giudizio, sufficiente giustificazione a coteste stramberie pittoriche, appellarsi alle necessità dell'ambiente.

L'ambiente non c'entra per niente; o per meglio dire c'entra in quanto uno non è capace di vivere e di operare nella libertà sovrana del suo spirito.

Certe superstizioni collettive valgono a scusare fino ad un certo punto il nostro operato. Con questo non pretendo di dar lezioni ad alcuno, nè tanto meno ai critici francesi, i quali arrancano come possono per mantenere una posizione di privilegio a se medesimi e all'arte del loro paese, ormai insostenibile.

Fortuna che André Derain non è tutto in queste antipatiche esercitazioni arcaistiche, snobistiche e africanistiche. Anzi Derain è certamente uomo capace, meglio d'ogni suo trombettatore, di stimare nel loro giusto rapporto le circostanze su cui ha operato, e per ciò stesso è atto ad intendere la ragione delle riserve da noi avanzate.

o

In conclusione mi sono avvicinato all'opera di André Derain con tutta la simpatia possibile; l'ho guardata con tutta l'attenzione e la imparzialità di cui sono capace, cercando di dirne il giudizio che ne ho tratto; non ho preteso che esso sia definitivo nè per gli altri e nemmeno per me, sapendo per esperienza personale che su queste questioni è sempre possibile ricredersi, o per nostra ulteriore e più approfondita disamina dei problemi, o perchè altri più intelligenti ci dimostrarono che ci eravamo sbagliati.

CARLO CARRÀ

OSSIP ZADKINE (1)

Tra la profusione delle tendenze multiformi dell' arte contemporanea, e tra l'inquietudine universale di un'epoca che cerca a riafferrare un equilibrio che gli sfugge, si può dire che, solo, emerge puramente e liberamente questo nuovo culto per la plastica pura che ben potrebbe essere la più chiara caratteristica di questo principio del XX° secolo.

Gli artisti della nostra generazione hanno fatto una curiosa scoperta: si sono accorti che era funesto e nefasto il volere che i nostri occhi siano strumenti di pensiero e di godimento mentre in principio ci erano stati dati per vedere.

(1) *Lo studio critico di Maurice Raynal, che qui riproduciamo, è estratto da una monografia recentemente apparsa nella collezione « Artisti Nuovi » edita da « Valori Plastici ». Il volume è documentato da 32 riproduzioni in fototipia delle maggiori opere di Ossip Zadkine.*

Infatti una statua s'erge nella luce per un seguito indefinito d'eternità, come fa un'albero. Non ha conti da rendere che a questa luce: è tra loro due che deve svolgersi un duello senza fine, un duello durante il quale nè l'uno nè l'altro degli avversari atterrerà mai il suo rivale.

Solo un doppio avvenimento sopravviene simultaneamente: la statua e il sole s'immergono insieme nella notte per rinascere, ancora insieme, in sul mattino. Tanto che non si sa mai se sia stata la statua o il sole a sorgere il primo. Ed è allora che tra i giuochi coniugati dei suoi ritmi luminosi la statua vigila le evoluzioni di questa luce celeste che mai la sommerge poichè tiene costantemente la sua ombra nascosta dietro essa.

Se la scultura di Zadkine, poichè l'opera di Zadkine è più una scultura propriamente detta che un'arte, se la scultura di Zadkine, dico, è tanto umana, ciò dipende dal fatto che essa appunto non poggia sopra i dati, spesso artificiosi di ciò che s'intende chiamare Arte. L'opera di Zadkine è una prova abbastanza preziosa del fatto che la sensibilità umana può rivelare i suoi segreti plastici senza soccombere sotto il peso delle regole dell'arte; intendo dire dell'arte che rinuncia a ogni sensibilità naturale pel profitto dei ragionamenti induttivi che si perdono nelle nubi delle preocupazioni di decorazione, di psicologia, di pedagogia o di aneddoti, e in genere di tutti questi piccoli scopi pratici ai quali i puri artisti non hanno mai pensato e di cui l'impresa diventa tale che si credette per molto tempo insieme a Diderot, e degli antichi lo credono ancora, che l'arte non avesse altra ragione che la loro cultura e la loro illustrazione.

Ora la Critica ha così spesso dato del rivoluzionario a Zadkine perchè egli stimava che lo scopo della scultura fosse la creazione di cadenze plastiche, che giova mostrare come egli non ha fatto altro che seguire molto religiosamente la piú sensibile tradizione che esista.

Anzitutto, Zadkine sembra avere uno scopo solo, quello di creare, sotto la spinta di emozioni che prova davanti a certi spettacoli della natura, degli oggetti suscettibili di risvegliare a lor volta nella nostra sensibilità delle nuove emozioni. Ecco, si dirà, lo scopo di ogni artista: ma vediamo come Zadkine cerca di raggiungerlo.

Invece di consumarsi con studi sterili sul lavoro dei Maestri, invece di abbandonarsi a delle ripetizioni infruttuose, invece d'imitare senza profitto delle imitazioni di cui l'umanità ha di già da tempo espresso le emozioni che erano capaci di suggerire, Zadkine ha sentito che per creare il suo mondo bastava attingere nel suo proprio cuore gli insegnamenti che gli erano necessari. Ed è così che egli scoprì che il dramma della creazione artistica doveva rappresentarsi da tre soli protagonisti: la sensibilità, la materia e le mani.

La mediocrità, che ama il riposo, vorrà sostenere che è un po' tardi per rifare il mondo, anche se questo lo chiede, proporrà semplicemente di stagnarlo, di calafatarlo o di rifarlo con materiali di demolizione. Zadkine vuole che il suo sia costruito con materiali che non hanno mai servito. Scava, egli stesso, la sua cava, e gli elementi che ne trae sono tanto rudi che anche i raddolcimenti di cui la scienza dei musei non può non averlo un po' intossicato, non riescono a celare la loro robusta origine, la loro tanto tradizionale origine.

Spesso è stata posta la questione di sapere se la forma naturale delle immagini della scultura primitiva sia stata o la tavola o il palo. I Cretesi eseguivano delle statue di legno interamente piatte. I Greci primitivi davano la stessa forma ai loro idoli di marmo.

Ad Atene ne esiste ancora un esemplare. Rappresenta una donna di cui i seni sono abbastanza nettamente segnati, ma posti quasi sulle spalle; il suo naso è un lungo tratto verticale, le sue braccia incrociate formano un'angolo retto, e le sue gambe piú sviluppate sembrano come staccate dal tronco e attaccate a somiglianza di quelle delle bambole. Bisogna ancora citare l'Artemide di Delo che, custodita anche essa ad Atene, è pure quasi piatta.

Alcuni scrittori non hanno visto altro in questo fatto che un'obbedienza dell'artista alle esigenze della materia. Mi sembra che in tal modo di pensare vi sia un errore. Il mezzo d'espressione proveniva piuttosto dalla tendenza innata nell'uomo a non veder anzitutto gli oggetti che sotto due dimensioni, tendenza che si potrebbe spiegare nel modo seguente. La luce solare non rischiara gli oggetti che da un lato: ecco ciò che immediatamente appare agli occhi dell'artista.

Consegue da questo fatto che l'artista primitivo che ancora non ha conosciuto il tutto plastico che è un'oggetto non ha sollecitata la sua sensibilità che dai primi aspetti che hanno colpito la sua immaginazione. Questo fatto è in assoluta correlazione col fenomeno luminoso che ho spiegato or ora; esso contiene anzi certamente il primo richiamo della realtà alla sua sensibilità creatrice. Si può quindi accettare come molto legittimo, per lo scultore primitivo, il fatto di non veder altro negli oggetti che costruisce che una rappresentazione dell'immagine che continuamente colpisce il suo sguardo; non ha ancora imparato che la statua poteva guardare il sole con la sua schiena che gli era possibile nello stesso tempo di mirare il suo volto nella sua ombra.

Accanto alla nozione della forma piatta apparve dunque la nozione del blocco a tre dimensioni. L'Apollo Agieo era adorato sotto la forma primitiva d'un palo appuntito secondo che testimoniano le monete di Ambrakia. Massimo di Tiro riferisce che in Grecia si adoravano primitivamente una trentina di divinità che non avevano forma umana e che erano rappresentate da masse compatte.

Presso gli arabi, ma questa volta per obbedire alle prescrizioni religiose che proibivano la riproduzione della figura umana, la divinità era rappresentata sotto forma di un cubo di pietra. Secondo Pausania e Clemente d'Alessandria si vedeva una volta un Giove a Tespi, una Diana a Icaro, un Giove Milichiano a Corinto, la prima Venere a Pafo e ancora un Bacco, poi lo stesso Amore figurati sotto l'aspetto di colonne. Finalmente le Grazie erano rappresentate da pietre. E a Sparta, Castore e Polluce avevano la forma di due pezzi di legno paralleli legati da altri due pezzi trasversali. Per finire ricordiamo che la parola *Colonna* (Κίων) significava pure statua.

Non bisogna che le intenzioni degli autori di queste opere siano state unicamente simbolistiche, o allora si dovrebbe ammettere che questi simboli avevano un origine puramente sensibile e nettamente plastica. E la prova di ciò sta nel fatto che col tempo si pensò di porre delle teste su queste stesse pietre. Così sono un Nettuno a Tricolini e un Giove a Tegea. Le Sante Scritture parlano degli Dei del Paganesimo che della figura umana avevano solo la testa. E sembra che Dedalo sia stato il primo a inventare di spartire la metà inferiore delle Colonne per formarne delle gambe.

Sarebbe difficile attribuire questi impulsi iniziali dell'arte a un'ignoranza di mezzi materiali. Non è esclusivamente per atavismo che il fanciullo mette delle gambe ai suoi pupazzi come pure vorrebbe metterne ai bastimenti. In quelle epoche piene di freschezza, l'intelligenza e la ragione non avevano ancora messo piede sopra questa sensibilità che era la loro madre; l'occhio non aveva ancora imparato, come se fosse mosso da un'idea fissa, a non più interessarsi che ai dettagli i più insignificanti. E, che mi si scusi la referenza, ma non ci è stato che Winckelmann per notare che « tra i testicoli, il sinistro è sempre più grosso nelle figure antiche, così come nella natura ». In quei tempi, l'uomo frescamente sbocciato da Dio si ricordava ancora di colui che aveva creato l'albero. Ma aimè! era certo più facile imitare in seguito la natura che di continuare l'opera del Creatore. Invece di rinnovarsi eternamente all'immagine dell'aspetto ondeggiante della natura, l'arte preferì agire nel senso del giocoliere mondano che fa colazione lanciando al soffitto tutti gli accessori della sua tavola per riceverli poi con grande abilità nelle mani, ma tutto ciò senza far colazione.

Conviene quindi che la nostra sensibilità moderna sia di tanto in tanto rinfrescata dagli sforzi di artisti quali Zadkine e i quali, appartenendo alla razza di coloro che si sforzano di ricominciare a vivere ogni giorno, tentano di edificare un nuovo mondo sensibile nel quale potrebbero liberamente respirare. Zadkine sa che l'anima della materia è sorella di quella dello scultore, e che tutt'e due sposano le forme umane nelle quali si compiaciono così come ugualmente sposerebbero gli alterchi che potrebbero nascere nei loro rapporti. È perciò che l'opera di Zadkine ha la forma degli impulsi iniziali della sensibilità plastica in accordo assoluto con questo fenomeno che è all'epoca dei periodi i più tormentati della storia che più volentieri si rinnovano le forme dell'arte.

Alla ricerca della sua America, Zadkine non prova bisogni didattici. La sua opera non ha nulla di quest'elegante modo di girare in tondo che è l'arte idealista. Lungi dal voler celare i difetti della materia ed i suoi, Zadkine ha il coraggio di guardarli in faccia. E anzi cerca di ricavare dalla natura ciò che i suoi vizî e le sue qualità coniugati, possono creare di armonioso, benchè egli sappia che è più difficile e anche più pericoloso di prospettare l'oro in un qualche Alaska che di guadagnarlo alla Borsa.

Alcuni estetologhi hanno creduto che ogni arte primitiva fosse sottomessa a principî geometrici. Errore! La geometria non è mai stata tanto trascurata, quando non era ignorata, che nell'epoche primitive, e oggi solo la Scuola di Belle Arti l'insegna a oltranza per ricavare dalle sue lezioni i risultati che si sa. È quindi fuori dubbio che sono gli artisti delle epoche primitive che suscitarono la nascita delle leggi geometriche. E, contrariamente ai Greci che partirono dalla geometria per tentare di giungere alla realtà, e ciò con l'aiuto delle formule che sono le definizioni di cubi, di cilindri, o di sfere, Zadkine, dico, crea anzitutto una realtà molto sensibile e combina in un modo ritmico e non simmetrico delle forme armoniose di cui ignora la figurazione matematica. Che che se ne dica, infatti, l'arte greca non è mai stata largamente liberata da questo spirito simmetrico che la rinchiuse sempre come in tanti Alessandrini dalle rime monotone. Così Zadkine non si lascia circoscrivere da tendenze troppo architetturali; egli spiega la sua sensibilità in un ritmo libero che è come un calco. Il ritmo dell'opera di Zadkine non è voluto nel senso di quello della statuaria greca; esso è *naturale*, nel senso il più puro della parola, cioè che invece di porsi nell'atmosfera dell'intelligenza artistica, si lascia trasportare e vivere tra le emozioni della sensibilità.

Di più, il ritmo di Zadkine si sottomette di per sè alla materia che impiega. La sua emozione vibra allo unisono con quella del blocco di marmo o dell'albero che ha scelto; ne sposa gl'incidenti e seguendo un realismo superiore, accorda i loro difetti e le loro qualità in un tutto armonico. Certo che Zadkine conserva un culto particolare per il dettaglio. Ma, come nelle opere dei Primitivi, questi dettagli di cui egli forma gli elementi similmente all'immagine della sua emozione si ordinano come da soli in una sintesi così naturale che la parola sintesi pare anch'essa troppo scientifica per indicare un'operazione che sembra farsi senza l'intervento dell'intelligenza.

MAURICE RAYNAL

ANCORA DELLA MONUMENTOMANIA ITALIANA

Non siamo forse lontani dal vero, se osservata la genesi delle migliaia di aborti marmorei o non marmorei eretti in questi ultimi anni in Italia, più a ridicolizzare che ad onorare i nostri gloriosi soldati, noi crediamo arguire che per il solito le cose devono svolgersi così: Uno dei tanti individui frequentatori delle politiche, sportive o culturali, associazioni che deliziano il bel Paese, giunto al pensiero che i morti si onorano colla pietra o col bronzo, corre a partecipare la pensata ai suoi amici, i quali, a lor volta, cercano subito di comunicare ai loro rispettivi amici la strabiliante trovata. E siccome ciascuno di costoro fa parte naturalmente di qualche sodalizio, corre a riferire la scoperta a qualcuno del Consiglio direttivo del sopradetto sodalizio, il quale Consiglio convoca prontamente l'assemblea dei soci, e questi, in una mirabile unità di vedute, danno mandato ad un Comitato, lì per lì costituito, perchè la proposta venga al più presto attuata.

Formulato un progettino finanziario, senza eccessivo rigore, dieci volte su dieci si decide di aprire una pubblica sottoscrizione.

Così la pensata di Tizio entra nella sfera delle cose inderogabili, ed assurge per incanto ad un contenuto di necessità politica e sociale. Naturalmente la voce di un nuovo monumento ai caduti della guerra si estende e arriva alle orecchie di qualche socio di altro sodalizio, il quale, anche perchè la sua *società* non abbia a soffrire la concorrenza di quella antagonista, usando lo stesso procedimento più sopra indicato, riesce a veder formato un altro Comitato con l'identico scopo del summenzionato. Quasi sempre accade che i due Comitati si uniscano fra loro ed assorbino nel loro seno i Comitati formatisi nel frattempo per identici motivi. Nel caso però, che ciò non avvenga, invece di un Monumento ne avremo due, tre quanti sono i Comitati dissidenti. (È inutile dire con quale gioia degli innumerevoli spaccapietra - leggi scultori - ingegneri ed architetti del bel paese.

Aperta la sottoscrizione pubblica, se la cifra occorrente tarda a venire, si inizieranno fiere e balli pubblici e privati, e per spronare gli oblatori ritardatari, si inizieranno subito i lavori.

Non sempre però gli spronati mettono mano alla borsa. Così accade spesse volte che i lavori devono essere interrotti. Di qui la sequela dei litigi fra intraprenditori e Comitati, fra operai e intraprenditori.

Si deve però aggiungere che ciò si verifica abbastanza di rado, essendoci sempre la borsa dei Comuni, delle Provincie e dello Stato, vale a dire il denaro di nessuno, perchè di tutti. Allora usando delle solite pressioni, si arriva a mandare a termine l'opera.

Non diremo noi quale sia, per il solito, la forma e l'eccellenza che questa ha assunto strada facendo.

Ciascuno sa da sè medesimo il male che su tutti i Monumenti celebratori si è detto.

o

Cotesta è presso a poco la genesi di ogni Monumento pubblico. Per chi ne dubitasse può leggere il seguente comunicato che tolgo dai giornali:

« La presidenza della « Unione Lombarda ufficiali in congedo » aveva già deciso di promuovere l'erezione di un monumento dedicato alla memoria degli ufficiali e dei soldati caduti in guerra. Eguale iniziativa aveva già allo studio il Consiglio della Società militare di M. S. l'Esercito, cosicchè le presidenze delle due Associazioni si sono accordate per tradurre in atto il comune proposito valendosi anche dell'adesione della Pro Esercito. Le tre presidenze si sono ora costituite in Comitato provvisorio e presto formeranno il Comitato d'onore, il Comitato delle Patronesse ed il Comitato generale per la pratica attuazione della nobile e patriottica iniziativa e per la raccolta dei fondi occorrenti.

Il Comitato provvisorio per il monumento ha stabilito il suo recapito presso le Sedi Riunite della Unione Lombarda ufficiali in congedo e della Società di M. S. l'Esercito » eccetera, eccetera, eccetera.

Vi sono inoltre altri quattro lati che vanno considerati. Il primo è quello che un Monumento offre sempre l'occasione di banchettare, imperativo a cui volentieri gli uomini sacrificano; il secondo che i Monumenti servono a meraviglia per sfogare la rettorica che copiosa in ogni ora del giorno e della notte risiede nelle gole dei politici; il terzo che i Monumenti servono a soddisfare ogni sorta di ambizione: dalla croce di cavaliere al pretesto per montare in nomea presso il popolo. (Ecco la ragione per la quale i politicanti e i giornalisti sono sempre pronti a soffiare nella bucina delle gloriose memorie.

Ma io penso, senza usare lussuose parole, che ai morti bisogna dar loro soprattutto pace. Ah, so bene che la gente fraudolenta, travestita da depositari dei più sacri retaggi della Patria, è pronta a scaraventare addosso, a chiunque sostenga questi elementari propositi di rispetto umano ai vivi e ai morti, il sacco delle sue furibonde ire.

Il quarto lato, occorre dirlo, riguarda l'usanza di cui abbiamo soltanto incidentalmente alluso poc'anzi; usanza, rimproverata aspramente e santamente ai suoi dì dal Carducci, di far tratteni-

mento nelle sale della società a scopo di beneficenza (chiamano far beneficenza anche trattandosi dei morti!)

Ma se il sentimento repugna al pensiero di far elemosina ballando e bagordando in ogni maniera, la cosa è nel fatto nostro ancor più repugnante, trattandosi che il ricavato andava questa volta a beneficio dell'erigendo Monumento, al fante italiano, vale a dire di un'opera che vuole esaltare la virtù di sacrificio di tutta una stirpe.

Ma no, la nostra aristocrazia e la nostra borghesia ballerà sul sangue di un mezzo milione di morti e di un milione e mezzo di feriti e storpiati.

E non basta, dopo aver ballettato tutta la notte, i nostri buoni patriotti e patriotte, hanno voluto che la cosa fosse saputa da tutti gli italiani e inviarono al sempre compiacente *Corriere della Sera* il seguente comunicato:

Una festa pro monumento al Fante si è svolta nelle sale della Società del Giardino, sotto gli auspici di un Comitato di signore milanesi. Ammirata, sopratutto, la rievocazione storica delle armi italiane, dagli sfarzosi costumi militari del 1701 alla disadorna divisa del fante odierno. Organizzatore delle squadriglie figurate fu il conte Giuseppe Visconti di Modrone. La festa si chiuse con la glorificazione del fante italiano, impersonato dal capitano apparso nel comunicato stampato dai giornali (sopprimo qui il nome per non fargli fare una meschinissima figura), fregiato di quattro medaglie al valore. Alla serata intervenne uno scelto pubblico, e l'introito in favore del monumento fu cospicuo.

Ah sì, l'introito fu cospicuo!

« Latin sangue gentile! ».

Ma io salgo, carduccianamente, al tempio delle sacre memorie della Patria, e domando perdono ai morti della nostra guerra, di queste sconcezze.

Che la buona coscienza conceda pure a questa gente circensi abbondanti e allunghi loro il carnevale!

Ma facciamo voti, che il vento non rechi un'eco di queste allegrie là nelle solitudini dove le ossa dei nostri morti riposano.

o

Si è detto che questa nostra è l'epoca dell'associazionismo, e può essere.

Può anche sembrare che non vi sia uomo o donna, giovine o vecchio, ricco o povero, che non appartenga a qualcuno degli innumerevoli sodalizî culturali, politici o sportivi surricordati.

Ma ciò non è, ancorchè non muoia giorno senza che a noi solitari giunga il clamore di qualche dimostrazione di questa gente dedita per naturale indole al sollazzo.

Il perchè della esagerata impressione che noi ne abbiamo, va ricercato nel fatto che le cattive consuetudini sono di per se stesse atte a colpire l'immaginazione nostra, mentre le buone — quelle degli uomini veramente virtuosi — vivono e muoiono per lo più senza che il mondo se ne accorga.

Può adunque il nostro paese apparire ai nostri occhi più guasto di quello che in verità non sia, e che le trovate a carattere melanconico (conferenze, commemorazioni e inaugurazioni di monumenti ecc.) e le serate festevoli, occupino la vita della maggioranza degli italiani.

Ma ciò non è, anche se la Monumentomania, per esempio, ci ossessiona da che è finita la guerra con le sue odiose trovate e il suo banchettare.

Non che io non riconosca quella parte di vero che vi è in cotesta voglia di alzare statue e obelischi ad onore dei nostri morti. Quello che mi preoccupa gli è che questi ricordi marmorei siano sempre brutti, e che invece di onorare le gesta gloriose riescono piuttosto a ridicolarizzare, come vedemmo, queste e i vivi.

Quando ci si accorgerà da noi che la Musa della scultura celebratoria è morta, e che per ora non mostra di voler risuscitare?

o

Ma malgrado ciò siccome non passa ora senza che qualcuno non riesca ad escogitare qualche trovata monumentatoria per il suo palazzo e quello dei suoi simili, si è portati a credere assai più cospicuo di quello che è realmente il numero dei buontemponi. La mania di generalizzare i fatti singoli è antica nell'uomo quanto il mondo. Non avete voi udito mille volte: in quella città non vi sono donne belle, per il fatto che le poche donne di quel luogo incontrate erano brutte?

Certo è che, per quel che riguarda l'attuale Monumentomania, se noi giudichiamo l'albero dai frutti, la cosa è estremamente impressionante. Ho veduto migliaia di riproduzioni dei monumenti di guerra e posso dire in tutta coscienza che non uno di questi era decente se osservato con qualche rigore d'arte.

CARLO CARRÀ

Gerente VINCENZO MARUCCI

Roma — Stabilimento Tipografico Riccardo Garroni, Piazza Mignanelli, — Roma

"L'ESPRIT NOUVEAU"

RIVISTA INTERNAZIONALE ILLUSTRATA DELL'ATTIVITÀ CONTEMPORANEA

SOCIETÀ ANONIMA DELLE EDIZIONI DE "L'ESPRIT NOUVEAU"

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: 29, RUE D'ASTORG - PARIS (8)

Esce il 1° di ogni mese

ARTE - LETTERATURA - SCIENZE - SOCIOLOGIA

Il lettore de "l'Esprit Nouveau" è tenuto al corrente ogni mese dei fatti più importanti della vita contemporanea. Egli riceve sotto la forma tipografica la più lussuosa:

1. La rivista d'arte antica e moderna più completa, più lussuosa e illustrata.

2. La rivista di letteratura più informata e completa (letteratura, romanzo poesia, teatro, pittura, scultura, architettura, cinematografo).

3. La principale rivista d'estetica che esce in Francia.

4. La rivista delle ricerche artistiche dell'ingegneria.

5. La rivista musicale veramente moderna, largamente illustrata di esempi.

6. La rivista scentifica (scenze pure ed applicate) la sola che porti a conoscenza di tutti gli intellettuali, le conclusioni dell'attività scientifica e industriale in una forma elevata ed accessibile.

7. La rivista di sociologia e di economia libera da ogni partito.

8. La rivista del movimento filosofico del mondo intero.

9. La rivista dell'attività della vita moderna sotto forma di cronaca illustrata, riassunto conciso di tutto ciò che si produce d'importante nel nostro tempo.

Abbonamento 70 franchi Francesi

1.° Numero 7 » »

"L'ASPRIT NOUVEAU" manda una copia di saggio contro invio di 3 franchi francesi.

IL CONVEGNO

RIVISTA DI LETTERATURA E DI ARTE

SOMMARIO:

CARLO SCHÖNHERR: La ballata del naufragio (scene del 1918)
ALESSANDRO KIELLAND: Torbiera.
MATTEO MARANGONI: I torti del Pubblico.
EUGENIO LEVI: Note di teatro: "Sei personaggi in cerca d'autore", di L. Pirandello.
G. PRAMPOLINI: Note di letteratura: "Anthologie nègre di B. Cendrars.
GIUSEPPE RAIMONDI: Note d'arte: "G. M. Crespi" di H. Voss.
GIANNOTTO BASTIANELLI: Note di musica: "Piccolo Marat" di P. Mascagni - Caruso - Commemorazione di un impero musicale.

In questo fascicolo si trovano gli ultimi due atti della commedia inedita di Carlo Dossi: Una famiglia de Cilapponi (IV e V atto).

Direttore: ENZO FERRIERI - Redazione e Amministrazione: MILANO, Via Canova 25
La libreria e la biblioteca del Convegno si sono aperte in Via del Monte Napoleane, 45 - Milano

BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA

DIRETTA DA ARMANDO FERRI E DA MARIO RECCHI

23, VICOLO S. NICOLA DA TOLENTINO - ROMA

SERIE I^a

SEICENTO E SETTECENTO ITALIANO

SONO USCITI I SEGUENTI VOLUMI:

BORROMINI	a cura di	Antonio Muñoz
FETI	» »	R. Oldenburg
CAVALLINI	» »	A. De Rinaldis
IL CARAVAGGIO	» »	Lionello Venturi
G. M. CRESPI	» »	Hermann Voss
P. da CORTONA	» »	Antonio Muñoz
GIOVANNI LYS	» »	R. Oldenburg

La biblioteca d'arte illustrata pubblica periodicamente una grande raccolta delle opere di autori antichi, presentata dai migliori studiosi italiani e stranieri, in modo da formare una completa storia dell'arte per riproduzioni.

PREZZI

Un fascicolo separato L. 7,50 Estero 7 Frs. 50
Abb. a 12 fascicoli » 75 — » 75 » —

LA RONDA

LETTERARIA MENSILE

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE:
PIAZZA TRINITA' DEI MONTI 18, ROMA (6)

DIRETTA DA
VINCENZO CARDARELLI E AURELIO E. SAFFI

ANNO III°

SOMMARIO DEL NUMERO DOPPIO 8-9
(Agosto-Settembre)

FILIPPO BURZIO: Giolitti. — VALENTINO BULGAKOV: Pagine inedite di un diario su Tolstoi. — EMILIO CECCHI: Il Paradiso dei pedanti. — G. K. CHESTERTON: Le avventure d'un uomo vivo (Manalivo) 4.ª puntata. — ANDRÉ CASTAGNOU: Jean Moréas. — INCONTRI E SCONTRI: Farina accademica e Crusca idealista (a proposito del disegno di abolizione della « Crusca ») Il Diavolo invecchia (LA RONDA) — Commento alla Cronaca: Esatta descrizione di Montecitorio (LORENZO MONTANO) — LUIGI RUSSO « Salvatore di Giacomo » (ALFREDO GARGIULO) - ARDENGO SOFFICI: « Lemmonio Boreo ». — ARTURO ONOFRI: « Arioso ». — ALDO PALAZZESCHI: « Il Re bello » ecc. — RICCARDO BACCHELLI — ALAIN « Mars ou la guerre jugée » (ALBERTO SAVINIO) — KASIMIR EDSCHMID: « Die Doppelköpfige Nymphe » — EMIL LUDVIG: « Goethe » (MARCELLO CORA) — Lettera dell'America (G. I. CHAFLIN) — Pittura: Psicologia delle espressioni ammirative (MARIO BACCHELLI) — Dalle riviste (XX).

PREZZO di questo fascicolo doppio . . . . . Lire 6,00
(Estero) . . . . . Lire 10,00